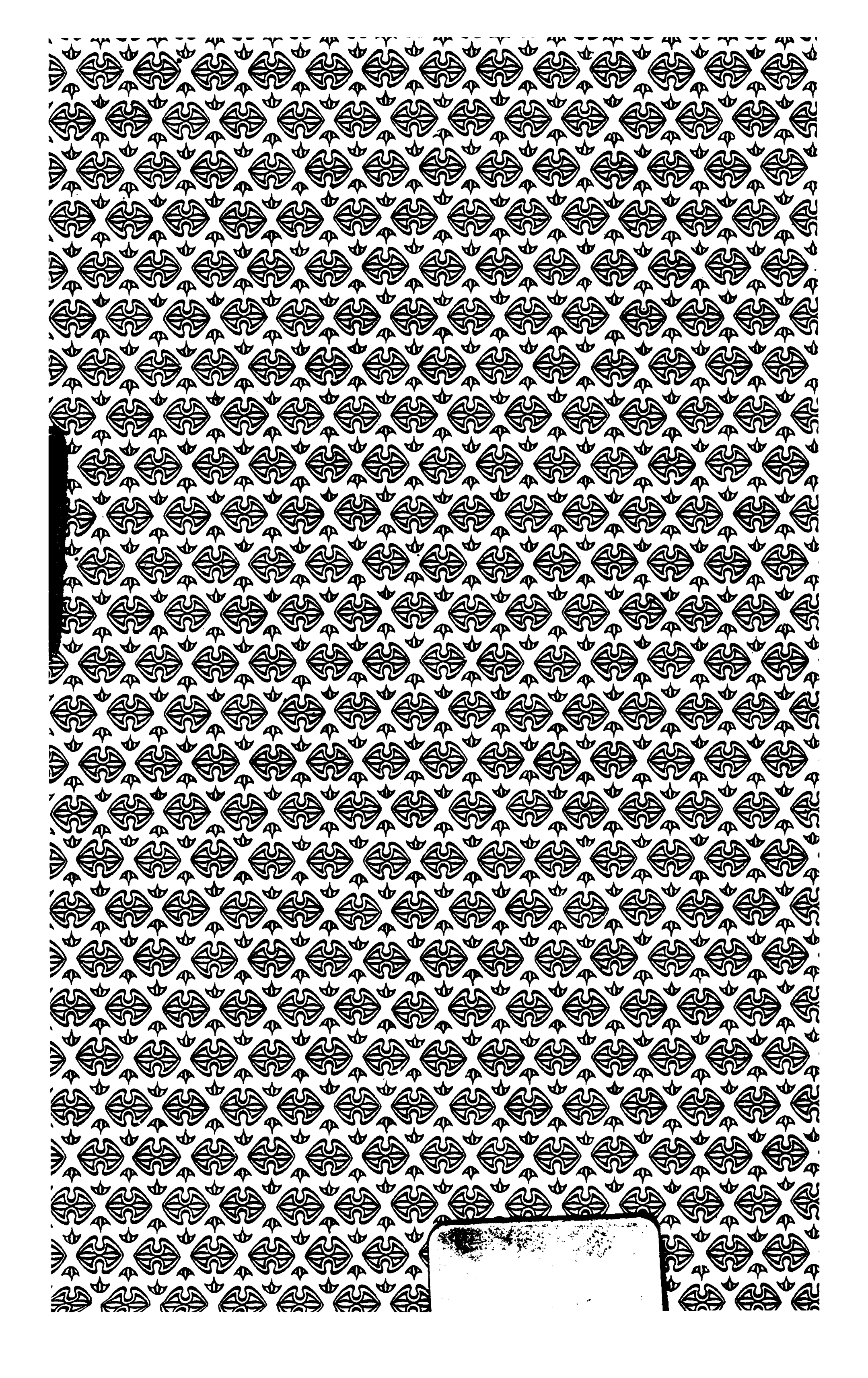
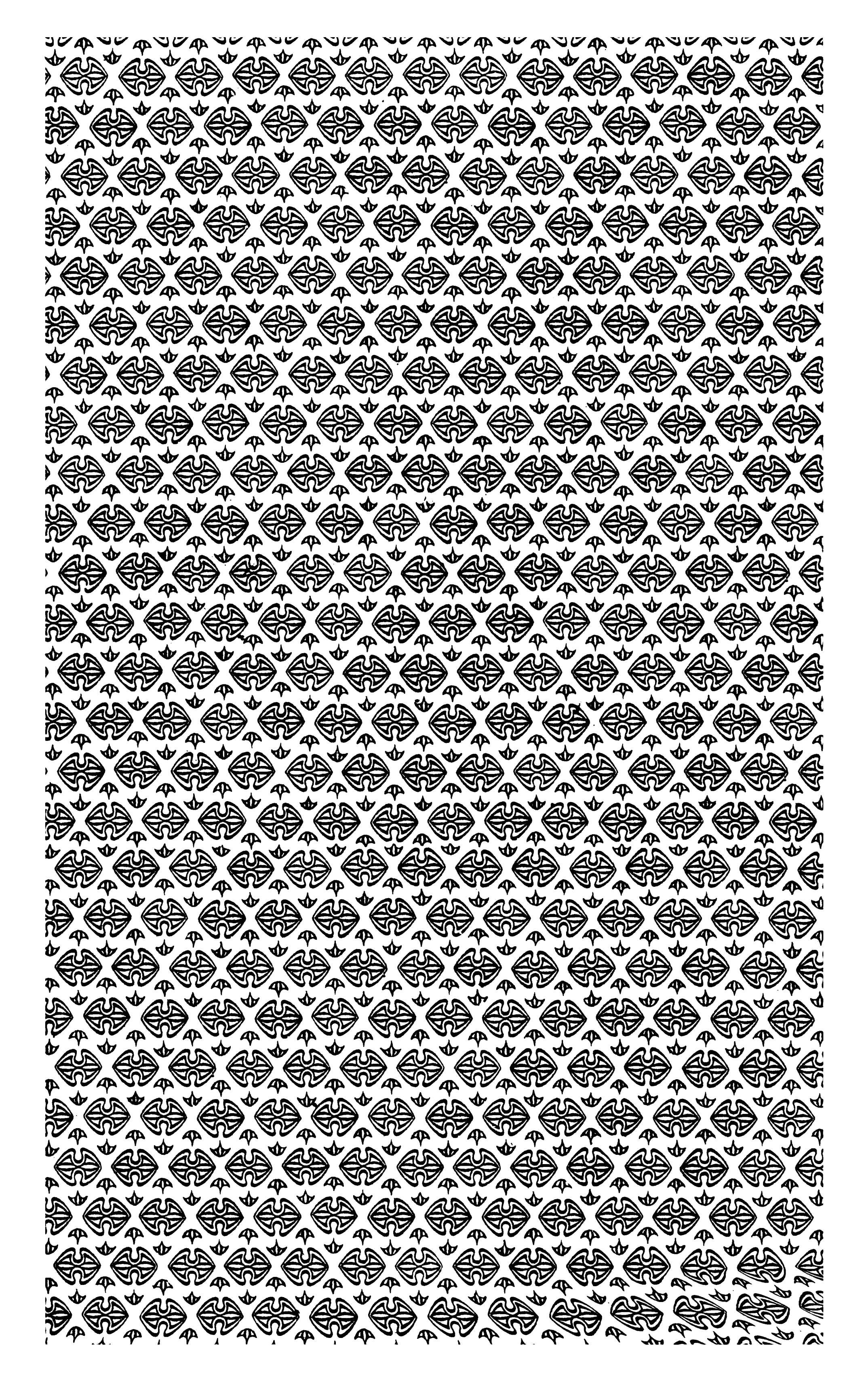




Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

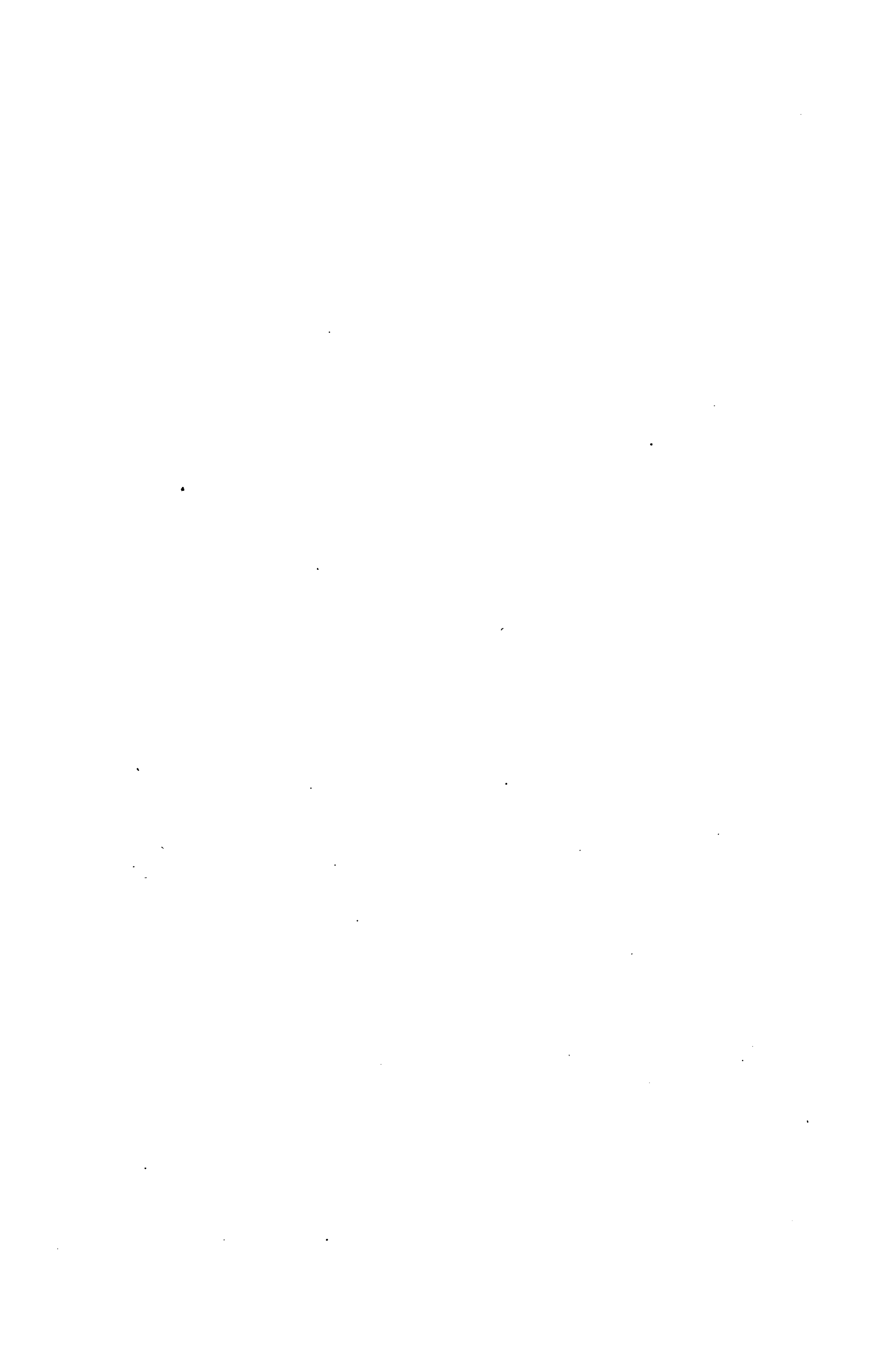
VIII.

Beiträge zum Studium Grabbes.

Von

Dr. Carl Anton Piper.

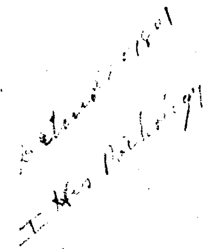
München 1898.
Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.



Inhalt.



Inhalt.



I.

Grabbe, eine psychopathische Erscheinung.

Als Grabbe in den Berliner Litteraturkreisen sein Jugendwerk, die Tragödie „Herzog Theodor von Gothland“ zum erstenmale vorlas, wunderte man sich allgemein, wie eine derartige Kraft der Verzweiflung, eine solche bis zum Aeussersten gesteigerte Weltverachtung in dem Hirn eines einundzwanzigjährigen Menschen entstehen konnte, der weder das Leben noch die Welt kannte, dem vielmehr kleinstädtische Blödigkeit und weltfremde Unerfahrenheit auf Schritt und Tritt anzumerken war. — In der That kontrastierte das äussere Auftreten des jungen Studenten mit dem mächtigen Kopfe und den schmalen Schultern, der einsilbig und stumpf, in vernachlässigter Kleidung, ohne Gesellschaft seine Zeit in den Wirtshäusern verbrachte, seltsam mit seinem Werke, das an Kraft und Wildheit des Ausdruckes, an Energie und Grausamkeit sogar alle lodernden Jugendwerke der deutschen Litteratur zu überbieten schien. Das Erstaunen über eine solche Inkongruenz von Leben und Dichten wuchs, als nun im Laufe der späteren Jahre Grabbes Dramen immer grössere Probleme behandelten, immer gewaltiger sich aufbauten, bis ihnen schliesslich die bretterne Bühne zu eng wurde, und die wirkliche Welt als Schauplatz gerade gross genug schien — während es allmählich in die Oeffentlichkeit drang, dass der Verfasser eines „Barbarossa“ und „Napoleon“ in seiner Vaterstadt Detmold seines Amtes enthoben worden sei, nach einem wüsten Leben in Frankfurt a. M. bei Immermann in Düsseldorf Rollen fürs Theater ausgeschrieben habe, um schliesslich elend zu Grunde zu gehen. Und als nun gar dem Entschlafenen sein Freund und Landsmann Ferdinand Freiligrath

jenes schöne Lied „Auf Grabbes Tod“ in die Grube nachsang, da war es allen eine ausgemachte Thatsache, dass Grabbe an dem „Kainsfluche der Dichtung“ zu Grunde gegangen sei. Er wurde das Prototyp aller unglücklichen Künstlernaturen, die, weil sie eine andere, schönere Welt in sich tragen, kein Recht darauf zu haben scheinen, in dieser Welt glücklich zu werden. Seit jener Zeit hat man sich daran gewöhnt, mit dem Namen Grabbes etwas Unerklärliches, etwas Grausig-Dämonisches zu verbinden, und über sein Leben wie über seinen Charakter blieb ein dunkler, nebelhafter Schleier gebreitet. —

„Um eines Dichters Wiege versammeln sich Genien und Dämonen“, mit dieser Phrase leitet Grabbes erster Biograph, Ernst Willkomm, seine Studie ein. Versuchen wir es einmal, diese Geister anzurufen, ob sie uns Rede stehen!

Grabbes Dichtungen gerieten verhältnismässig schnell in Vergessenheit[1]). Das Interesse des lesenden Publikums wandte sich anderen Kunstgattungen zu, und eine politisch bewegte, schnell lebende Zeit liess sie bald in den Hintergrund treten. Grabbes Leben blieb allen Zeitgenossen als ein dunkler Fleck in der Erinnerung haften, und oftmals lüftete eine Hand den Vorhang, und ein heller Lichtstreif fiel in das Dunkel.

Die Anzahl der Biographien, welche wir von Grabbe besitzen, steht in gar keinem Verhältnisse zu der Kenntnis und Popularität seiner Werke. Während von allen seinen Dramen nur eines, „Don Juan und Faust“, auf die Bühne kam und sogar eine zweite Einzelauflage erlebte, die Herausgabe der gesammelten Werke jedoch unserer Zeit vorbehalten blieb, haben wir aus der Zeit seit dem Tode des Dichters bis in die Mitte der siebziger Jahre nicht weniger als sechs grössere, eingehende Arbeiten, die sich nur zum kleineren Teile mit der ästhetischen und kritischen Würdigung seiner Schriften, zum grösseren Teile aber mit der Darstellung dieses unglücklichen Dichterlebens befassen.

Bereits ein Jahr nach dem Tode des Dichters veröffentlichte der oben erwähnte Ernst Willkomm eine grössere Studie

---

[1]) Das bezeugt Grabbes Biograph Ziegler gleich auf der ersten Seite seines Buches.

über Grabbe in den „Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater“[1]). Der Verfasser geht von dem richtigen Standpunkte aus, dass eine genaue Analyse des Charakters eines Dichters wesentlich zum Verständnis seiner Werke beitrage. Seine Arbeit ist reich an einzelnen guten Gedanken; das Ganze aber ist ohne wissenschaftlichen Ernst geschrieben, und das wenige Gute überwuchert ein dichter Wald von Phrasen, so dass schliesslich der Eindruck bleibt, dem Verfasser habe mehr daran gelegen, über einen interessanten Fall ein interessantes Essay zu schreiben, das ihm Gelegenheit bot, seinen blütenreichen Stil virtuos zu handhaben, als durch ernste Forschung zum Verständnis eines Dichters und zur Klärung des Urteils über ihn beizutragen.

Klar und verständig, wie seine ganze Persönlichkeit, ist Immermanns Schrift über Grabbe, die ein Jahr später in Franks „Taschenbuch dramatischer Originalien“ erschien[2]). Mit feinem Verständnis beurteilt er die Werke des Dichters; die Hohenstaufendramen kommen allerdings gegenüber dem „Napoleon“, der ebenso wie die ganze letzte Richtung Grabbescher Dramatik entschieden überschätzt wird, schlecht weg. Was die Charakteristik anbetrifft, so gibt uns Immermann nur ein unvollständiges Bild, da er nur den letzten Abschnitt aus Grabbes Leben, die Düsseldorfer Zeit, in die er selber helfend eingriff, zum Gegenstande einer ausführlichen Darstellung macht. Er lernte eben Grabbe erst kennen, als dessen Kraft und Leben dem Verlöschen nicht mehr ferne war; es ist aber von Wichtigkeit, dass bereits Immermann hier zum erstenmale auf den übertriebenen Genuss von Alkohol als die Ursache des frühen Verfalls hinweist.

Dagegen ist die Biographie von Ernst Duller, die der im Jahre 1838 von der Witwe des Dichters herausgegebenen „Hermannsschlacht“[3]) vorangedruckt ist, entschieden tendenziös gefärbt. Auch hier finden Grabbes Werke eine liebevolle, teilweise sogar enthusiastische Beurteilung von seiten des Verfassers, der, selber Schriftsteller, in Frankfurt a. M. in Grabbes

[1]) Abgedruckt in der Sammlung „Blitze“ (Leipzig 1846).

[2]) Immermanns Werke (Hempel), neunzehnter Teil.

[3]) Erschienen in Düsseldorf bei J. H. K. Schreiner.

unglücklichster Zeit regen Verkehr mit ihm unterhielt und in gläubiger Verehrung zu diesem Geistesriesen aufsah. Dagegen ist die Dullersche Biographie die Quelle aller jener Gerüchte, die sich namentlich gegen die Mutter Grabbes richten, welche für das ganze Unglück ihres Sohnes verantwortlich gemacht wird, während Grabbe selber ziemlich frei ausgeht, und alle Absonderlichkeiten auf Rechnung des Genies geschrieben werden. Von Duller rührt die Behauptung, Grabbe habe schon als Kind von seiner Mutter geistige Getränke vorgesetzt bekommen. Wie viel an diesem Gerüchte wahr sein mag, woher es überhaupt entstanden ist, wollen wir später bei der genauen Darstellung von Grabbes Leben und Charakter untersuchen. Das ist Thatsache, dass hinter dem Verfasser die Witwe Grabbes stand, der natürlich viel daran gelegen sein musste, ihr skandalöses Verhalten bei dem Ableben ihres Mannes, das doch wohl nicht ganz verborgen geblieben war, einigermassen zu erklären und zu rechtfertigen.

Die eingehendste Schilderung von Grabbes Leben bietet uns Karl Ziegler, ein Detmolder Bekannter des Dichters[1]). Der Dichter an und für sich interessiert ihn anscheinend weniger, seine Werke beurteilt er ziemlich nüchtern, im ganzen nimmt er seine Grösse als gegeben an. Aber alle Einzelheiten, alle Widersprüche dieses seltsamen Lebens, das er ganz aus der Nähe beobachten konnte, hat er uns mit einer gewissen spiessbürgerlichen Genauigkeit, gepaart mit einer Art von heiliger Scheu, Punkt für Punkt und häufig — vielleicht unbewusst — sehr glücklich das Charakteristische treffend aufgezeichnet. Sein Werk ist die klarste Quelle, aus der wir schöpfen können. Leider ist es ihm aber nicht gelungen, alle diese Einzelheiten in einen erklärenden Zusammenhang zu setzen und dem Ursprung der Erscheinungen nachzugehen — er hat uns schliesslich doch nur ein Leben, nicht aber einen Menschen geschildert.

Karl Goedeke unterzieht die Grabbesche Produktion in seinem Grundriss einer sehr scharfen Kritik[2]). In seiner Cha-

---

[1]) Grabbes Leben und Charakter. Hamburg, Hoffmann & Kampe, 1855.

[2]) Band III, S. 508 ff.

rakteristik gebraucht er zum erstenmale den Ausdruck „stiller Wahnsinn“. Was er sich darunter eigentlich vorstellt, bleibt unklar; er konstatiert nur die Thatsache, vor der Thatsache selber macht seine Wissenschaft ehrerbietig Halt.

Einen Schritt weiter geht Gottschall in der Einleitung seiner allerdings unvollkommenen Ausgabe von Grabbes sämtlichen Werken[1]). Seine Kritik hält sich ebenso frei von der schroffen Einseitigkeit Goedekes wie von dem überschwänglichen Lobe der Zeitgenossen des Dichters. In seiner Charakteristik tritt er der früheren Richtung gegenüber, die alles Unglück im Leben Grabbes auf die Gabe der Dichtkunst zurückführen wollte. Er sagt: „Man sollte in den Biographien der Dichter der Mit- und Nachwelt reinen Wein einschenken, die Dinge bei ihrem rechten Namen nennen und nicht dem Kainsfluche der Dichtung zuschreiben, was in einer sehr prosaischen Weise vom Uebermass geistiger Getränke herrührte. Das Wilde und Uebertriebene sowie das Dumpfe und Stumpfe, das sich bei Grabbe zeigt, war doch mehr pathologischer Natur; die Ungleichheit und Ueberspanntheit seines Wesens, die wieder auf sein Schicksal bestimmend einwirkte, lässt sich in letzter Instanz auf die Unmässigkeit und Trunksucht zurückführen, denen er zeitlebens ergeben war. Man mag dies bedauern, aber nicht dem Kultus der Musen Schuld geben, was nur dem Kultus des Bacchus und seiner spirituösen Untergötter zuzuschreiben ist.“ Dadurch, dass Gottschall das Pathologische in Grabbes Leben betont, hat er den einzig richtigen Weg gewiesen, auf dem man zu einem klaren Bilde von dem Menschen und Dichter Grabbe gelangen kann.

Die Arbeit über Grabbe von Johannes Scherr ist unbedeutend und nur eine Zusammenstellung von Einzelheiten, die der Verfasser den bereits erwähnten Werken entnahm[2]).

Oskar Blumenthal lieferte die erste vollständige Gesamtausgabe der Grabbeschen Werke[3]). Sie enthält die ursprünglichen Dramentexte, die kritischen Prosaschriften und das

[1]) Leipzig 1870.

[2]) „Dämonen“. Leipzig, Otto Wiegand. 1870.

[3]) Zuerst in Detmold 1874 erschienen, 1875 in den Verlag der G. Groteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin übergegangen.

Wichtigste aus dem Briefwechsel und bietet jedem, der sich wissenschaftlich mit Grabbe beschäftigt, eine willkommene Erleichterung. Einen gewissen Sammelfleiss wird man dem Herausgeber nicht abstreiten können, womit die Flüchtigkeit im einzelnen allerdings stark kontrastiert. Dagegen versagt seine Kraft vollständig, wenn es gilt, aus Eigenem beizusteuern. So geht er einer Analyse des Charakters aus dem Wege, und seine kritischen Urteile tragen den Stempel des Dilettantismus an der Stirne und können unmöglich Anspruch darauf erheben, ernst genommen zu werden[1]).

Die heutige Wissenschaft muss unbedingt auf dem Wege, den Gottschall einschlug, weitergehen, wenn sie sich ein sicheres Urteil über die ganze Erscheinung Grabbes bilden will. Nur wenn wir uns auf den Standpunkt stellen, dass die Ursache des unglücklichen Lebens nicht in Grabbes Dichterberufe liegt, sondern pathologischer Natur ist, haben wir sicheren Boden unter den Füssen. Grabbe war ein kranker Mensch.

Wir dürfen uns aber nicht begnügen, die Thatsache zu konstatieren; das weit Wichtigere nach dieser Erkenntnis ist, die Art und Weise der Krankheit festzustellen. Sollten wir auf diesem Wege nicht manche Widersprüche im Leben des Dichters erklären können? Sind vielleicht gerade diese Widersprüche das Charakteristische seiner Krankheit? Finden wir so vielleicht die Macht, welche frühzeitig die Brücke zwischen Leben und Dichten abbrach? Können wir dadurch das Urteil seiner Freunde und Zeitgenossen verbessern, die manche Insinuation schroff zurückwiesen, weil sie nicht glauben wollten, Grabbe sei schlecht, und nicht wissen konnten, dass er in der That krank war? —

Gottschall führt alle Widersprüche und Verschrobenheiten, aus denen sich das ganze unglückliche Leben Grabbes zusammensetzt, sowie alle krankhaften Auswüchse seiner Dichtung auf die alleinige Ursache, den Alkoholmissbrauch, zurück.

---

[1]) Das gleiche Urteil gilt für Blumenthals Promotionsschrift „Beiträge zur Kenntnis Grabbes“ (Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1875).

Darin werden wir ihm nicht ganz beistimmen können. Denn, wenn auch sicher feststeht und allgemein bekannt ist, dass Grabbes äussere Stellung und Beruf unter diesem Laster zu leiden hatte, dass seine Gesundheit untergraben wurde, so bliebe denn doch immer noch die Frage offen: Warum wurde denn Grabbe zum Trinker? Wie kam es, dass eine Persönlichkeit mit so scharfem Verstande, mit so grossen Gaben diesen Verlockungen nicht widerstehen konnte? Warum ertrug seine Natur diese schädlichen Einflüsse nicht eben so lange wie viele andere? Man hat diese Fragen auf die mannigfaltigste Art und Weise zu beantworten gesucht, ohne den eigentlichen Kern der Sache auch nur zu streifen. Während die einen die Mutter für das Leiden ihres Sohnes verantwortlich machen, bringen die anderen den Ort seiner Geburt und Erziehung, das Zuchthaus, damit in Verbindung. Dass diese begleitenden Umstände bestimmend auf die seelische Entwicklung des Dichters eingewirkt haben, soll durchaus nicht bestritten werden. Aber es steht ebenso fest, dass diese Eindrücke auf einen sehr empfänglichen Boden fallen mussten, wenn sie in so verhängnisvoller Weise zur Wirkung gelangten. Grabbe war in der That nicht mehr psychisch gesund, als diese Eindrücke an ihn herantraten. Er zog bereits als Invalide in den Kampf des Lebens und war nicht mehr fähig, weder den Verlockungen noch den Angriffen den nötigen Widerstand entgegenzusetzen. So stellt sich uns sein Leben als ein doppeltes Krankheitsbild dar. Von Hause aus geistig anomal, kann er dem Alkohol nicht widerstehen. Daraus entwickelt sich eine zweite Krankheit, und lange Zeit kann man die beiderseitigen Symptome nebeneinander verfolgen, bis schliesslich die Gewalt des Giftes Geist und Körper zerstört.

Von diesem Gesichtspunkte aus wollen wir das ganze Leben Grabbes untersuchen.

Das Krankheitsbild, welches die Betrachtung dieses Lebens vor uns entrollt, hat die moderne Wissenschaft mit dem Ausdrucke „psychopathische Minderwertigkeit“ belegt. Der Schöpfer dieses Namens ist der bekannte Psychiater J. L. A. Koch[1]), dessen eigene Worte ich im folgenden citiere: „Unter

[1]) Sein Buch „Die psychopathischen Minderwertigkeiten“ (Ravens-

diesem Ausdrucke werden alle, sei es angeborenen, sei es erworbenen, den Menschen in seinem Personleben beeinflussenden psychischen Regelwidrigkeiten zusammengefasst, welche auch in schlimmen Fällen doch keine Geisteskrankheiten darstellen, welche aber die damit beschwerten Personen auch im günstigsten Falle nicht als im Vollbesitze geistiger Normalität und Leistungsfähigkeit stehend erscheinen lassen. Die hier in Betracht kommenden Individuen verhalten sich psychisch nicht wie andere Leute. Es ist in dieser Richtung von jeher etwas an ihnen, das sie vom Durchschnitt der Menschen unterscheidet, alle in sich eigenartig, manche sehr auffällig macht. Sie können aber nicht für geisteskrank im eigentlichen und gebräuchlichen Sinne des Wortes gelten. Ihre Mühseligkeiten, Verkehrtheiten und Mängel schaffen zwar oft sehr zu beachtende Erschwernisse mancher Art bei ihrem Thun und Lassen; aber, ob die Erschwernis auch weit gehe, so sind sie doch auch dann nicht geschwächt, nicht gebunden, nicht hingegeben, nicht genötigt in einer Weise, dass sie die Freiheit ihrer Willensbestimmung völlig eingebüsst hätten. Deshalb darf man die hergehörigen Zustände auch nicht zu den Geisteskrankheiten stellen."

Grabbe soll in diesen Zeilen durchaus nicht für verrückt erklärt werden.

„Der Ausdruck Minderwertigkeit soll jedoch keineswegs besagen, dass immer das ganze psychische Verhalten des Betreffenden minderwertig und ihre ganze geistige Persönlichkeit, an und für sich betrachtet, eine niedrig stehende sein müsste. Nicht wenige psychopathisch Minderwertige, obgleich sie in sich geschädigt und gekürzt sind, ragen doch in manchen geistigen Leistungen, ja nach dem ganzen Wert ihrer geistigen Persönlichkeit über viele normale Menschen weit hervor."

Demnach soll auch das Talent Grabbes durchaus nicht bestritten, seine Phantasien etwa alle als Ausgeburten eines Wahnsinnigen dargestellt werden, wenn auch unzweifelhaft einige krankhafte Züge sich ebenfalls in seiner Poesie finden.

---

burg 1891) ist, wie der Verfasser ausdrücklich bemerkt, nicht nur für Aerzte, sondern auch für gebildete und interessierte Laien, wie Seelsorger, Richter, Geschichtsforscher, geschrieben.

Man unterscheidet angeborene und erworbene Minderwertigkeiten. Für uns kommen zunächst nur die angeborenen in Betracht, da sich bei Grabbe bereits anomale Züge finden zu einer Zeit, wo von einer Erwerbung noch keine Rede sein kann.

Von den angeborenen psychopathischen Minderwertigkeiten passt für unseren Fall die angeborene psychopathische Belastung. Sie ist gekennzeichnet durch Anomalien in der Erregbarkeit, „Mangel an Ebenmass, ein ungebührlich in den Mittelpunkt gerücktes, verschrobenes und widerspruchsvolles Ich, durch Seltsamkeiten und Verkehrtheiten auf psychischem Gebiete“. Auch Zwangsdenken, Zwangsimpulse, Zwangshandlungen kommen vor.

Das Anomale in der psychischen Erregbarkeit zeigt sich namentlich als eine Steigerung der Erregbarkeit. Die gesteigerte psychische Erregbarkeit fehlt keinem psychopathisch Belasteten durchaus und völlig. Im grossen und ganzen erscheinen die hergehörigen Individuen zufolge ihrer gesteigerten Erregbarkeit als ungesund, wehleidig, weichlich, rührselig und mitleidig, einfältig ängstlich, schreckhaft und furchtsam, dumm empfindlich und übelnehmerisch, übertrieben reizbar und zornmütig, stark sinnlich erregbar, als phantastisch und schwärmerisch, auch wohl als besonders geistreich und witzig. Nicht immer finden sich alle diese Züge bei ein und demselben Individuum vereinigt, und noch weniger ist das, was sich findet, immer alles in gleicher Stärke ausgeprägt. — Speziell für unsern Fall sei noch folgendes erwähnt: die Empfindlichkeit, welche bei diesen Belasteten oft in hohem Grade vorhanden ist, wird für manche derselben eine Ursache ihres Hanges zur Einsamkeit. Sofern bei manchen der Intellekt leicht und lebhaft angesprochen wird, die associativen Verbindungen der Gedanken rasch und mannigfaltig eintreten, so erscheinen sie oft als geistreicher, denn sie wirklich sind. Bei solchen Naturen kommt es dann leicht zu Selbstgesprächen und Gestikulationen, selbst auf offener Strasse.

Ein Mangel an Ebenmass auf dem psychischen Gebiet ist bis zu einem gewissen Grade notwendig schon mit den Anomalien in der Erregbarkeit gegeben. Solche Belastete

zeigen eine habituelle Ungleichheit in der Kraft und Tüchtigkeit der einzelnen psychischen Verrichtungen; es existiert für sie mit ihrem oft stark vortretenden Phantasieleben kein Mittleres, keine Mässigung und Ausgleichung durch Gegengewichte. Derartig belastete Individuen sind bisweilen in wissenschaftlichen Dingen scharfsinnig und klar eindringend, dabei aber haben sie gar kein oder nur wenig Urteil in den Dingen des gewöhnlichen Lebens. Sie wissen die Menschen und die Umstände nicht richtig zu nehmen; der bewegliche, hoch begabte Geist ist den Anforderungen des gewöhnlichen Lebens nicht gewachsen, und so weckt die ganze Erscheinung bei dem Nebenmenschen ein Gefühl des Bedauerns.

Ein ungebührlich in den Mittelpunkt gerücktes Ich — man vermisst bei angeboren psychopathisch Belasteten derartige Züge nie gänzlich — hat seine Ursache wesentlich darin, dass auf den Minderwertigen Gefühle, welche in Vorstellungen vom Ich und seinen Qualitäten aufgenommen werden, zu einseitig oder auch zu lebhaft eindringen und er infolgedessen zu stark und zu anhaltend auf sein Ich zu reflektieren veranlasst ist. Solche Naturen wollen überall im Mittelpunkte stehen. Nur ihre Ansicht darf gelten, nur ihr Treiben ist das richtige und ist massgebend. Ueberall suchen sie die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken; nirgends können sie ertragen, dass andere mehr sind und geachteter als sie, Züge, welche selbst schon bei belasteten Kindern stark hervortreten.

„Die Verschrobenheit im Wesen der angeboren psychopathisch Belasteten muss sich zwar nicht notwendig immer auf alle Gebiete des psychischen Lebens erstrecken, ist aber stets umfassend und mächtig genug, um dem ganzen Menschen oder wenigstens einer ganzen Seite seines Wesens einen besonderen Stempel aufzudrücken.“

Ein Blick auf das Leben des Dichters wird uns alle diese einzelnen Symptome in verblüffender Vollzähligkeit zeigen. Noch ein Faktor tritt verstärkend hinzu. Die gesteigerte Erregbarkeit äusserte sich bei Grabbe besonders stark auf sexuellem Gebiet und verführte ihn frühzeitig zur Onanie. Wir haben darüber zwar keine sicheren Nachrichten, doch deutet sein Biograph es in folgenden Worten an: „So mag es nichts-

destoweniger sein, dass eine andere unheimliche Macht schon in seine frübeste Jugend eingegriffen hat.“ Die Züge, welche uns derselbe Biograph aus Grabbes Jugend berichtet, bestätigen die Vermutung.

Zu der angeborenen Minderwertigkeit gesellt sich nun bei Grabbe eine erworbene infolge der Schädigung des Nervensystems durch den Alkoholmissbrauch. Die Folgen des chronischen Alkoholismus zeigen sich namentlich auf sittlichem Gebiete. Er erzeugt eine allmähliche sittliche Entartung, da alle tieferen Beweggründe, welche die Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Charakters bedingen, nach und nach schwinden. Auch die psychische Leistungsfähigkeit wird vermindert. Es stellt sich eine leichte Ermüdbarkeit ein und infolgedessen eine Verengerung des Horizontes und Verarmung des Vorstellungsschatzes. Auch das Gedächtnis leidet. Einzelne hervorstechende Züge sind noch das häufige Auftreten von Hallucinationen und der Eifersuchtswahnsinn der Trinker[1]).

Es ist jetzt allgemeine Mode, dem Ursprunge des Talentes nachzugehen und die Eltern, ja auch weitere Generationen, in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Um so notwendiger muss man es in dem vorliegenden Falle thun, da gerade die angeborenen psychopathischen Belastungen in den meisten Fällen ihre Ursache in der Ererbung einer Schädigung des Nervensystems haben. Finden wir in den Berichten über Grabbes Eltern Züge, welche auf die Seltsamkeiten des Sohnes hinweisen? Leider sind die Aufzeichnungen der Biographen gerade in diesem Punkte allzu knapp, so dass man kaum mehr im stande ist, ein deutliches Bild zu rekonstruieren.

Ziegler und Duller berichten uns beide über die Eltern und zwar ziemlich übereinstimmend über den Vater, der als ein stiller, fleissiger und anstelliger Bürgersmann geschildert wird. Ziegler fügt dann noch hinzu, er sei einer der Menschen gewesen, welche freundlich mit allem zufrieden erscheinen und lächelnd alles Widerstrebende behandeln, aber bei aller Weichheit doch innerlich konsequent ihre Ziele verfolgen. Man sieht eigentlich nicht deutlich, was der sonst

---

[1]) Vgl. Kräpelin, Lehrbuch der Psychiatrie.

so klare Ziegler mit diesen Worten sagen will, aber es scheint beinahe, als ob er den Vater entschuldigen wolle. Und man kommt unwillkürlich auf den Gedanken, Grabbes Vater sei einer derjenigen Männer gewesen, die, mehr passive Naturen, das Regiment im Hause an die Frau abtreten. Dagegen laufen sich die Nachrichten über Grabbes Mutter vielfach entgegen, im ganzen aber sind sie ausführlicher — ein Zeichen, dass diese Persönlichkeit mehr im Vordergrunde stand. Man kann das schauerliche Bild, welches Duller von der Mutter entwirft, unmöglich gläubig hinnehmen. Wenn es auch nicht bekannt wäre, dass Duller im Sinne der Witwe des Dichters geschrieben, die der Mutter feindlich gesinnt war, die Worte selbst tragen den Stempel, wo nicht freier Erfindung, so doch ausmalender Phantasie an der Stirne. Duller sagt wörtlich: „An ihrer Brust begann sein Unglück. In jenem zarten Alter, da der Vater dem Kinde noch nichts sein kann, die Mutter ihm alles sein muss, fand er am Herzen der Mutter kein Weichtum, keinen Schutz, fand er darin fast sein Verderben. — Denkt euch eine weibliche Natur, in welcher jeder geistige Regung unter der starren schmutzigen Rinde des Sinnenlebens erstickt bleibt, in welcher die Wahrheit nie zum Durchbruche gelangt, in welcher — statt des Bewusstseins — nur der Instinkt, mit welcher — statt des Willens — nur dies oder jenes bizarre Verlangen, wie sinnliche Anregung eines gebar, schaltet und waltet, — eine solche bösartige, halbverrückte Natur, und — in eines solchen Wesens Schutz gegeben denkt euch ein Kind, das jeden Anblick, jedes Wort, jede Vorstellung wie Muttermilch einsaugt, dem die Mutter das lebendige Evangelium, dem die erste und letzte, die heiligste Liebe, die es noch nicht zu fassen und später nie zu erwidern und zu vergelten vermag, das Organ sein soll, durch welches es das ganze Geheimnis seines Lebens wie einen Traum übersieht, auf den es vielleicht erst auf dem Sterbebette sich wieder besinnt.“ Diesem Erguss in unendlichen Satzgefügen folgt dann die bekannte Erzählung von der Verabreichung geistiger Getränke in frühester Jugend. Duller bemerkt aber ausdrücklich dazu, dass Grabbe diese Thatsache selber von seiner Mutter berichtet habe: ein Um-

stand, auf den wir später noch des Genaueren zu sprechen kommen.

Richtiger und sachlicher lautet der Bericht von Ziegler, der jedenfalls die Frau Zuchtmeisterin aus näherer und längerer Anschauung kannte als Duller. Er schildert sie uns als eine hohe, respektable Bürgersfrau von stattlicher Gestalt und hellen Augen und hebt, fast wie im Gegensatze zu dem Manne, ihre Energie hervor, um dann gleich wieder einschränkend zu bemerken, dass ihr etwas Leidenschaftliches, Heftiges eigen war, weswegen sie manchmal auf Erfüllung wunderlicher Einbildungen, die sie sich in den Kopf gesetzt hatte, mit Beharrlichkeit bestehen konnte. Leider bewegen sich auch die Nachrichten Zieglers allzusehr in allgemeinen Ausdrücken, die höchstens andeuten, aber nicht erklären. Während aber Duller die Einwirkungen der mütterlichen Natur auf den Sohn nur auf Umgang und Erziehung zurückführt, geht Ziegler viel tiefer und konstatiert eine Vererbung. Er sagt: „Auch ist Grabbe allerdings ein guter Teil Barockheit und Starrsinn von seiner Mutter angeboren, wie er ihr andrerseits die weibliche Erregbarkeit und Beweglichkeit, die ihm beiwohnten, verdankt, wodurch sich zugleich wieder die Erfahrung bestätigt, dass das weibliche Element als Genius ausgezeichneter Männer, zumal der Dichter, wirkt, und dass diese den Müttern ähnlicher sehen als den Vätern." Dass Grabbe seine dichterische Begabung von der Mutter geerbt habe, ist eine Kombination Zieglers, die sich durch nichts rechtfertigen lässt. Wohl aber wird klar, dass er die krankhaften Züge seiner Natur von der Mutter überkommen hat. Ziegler gebraucht selber Ausdrücke wie Barockheit und Erregbarkeit, mit denen der Laie meistens das belegt, was ihm fremd und unerklärlich erscheint und in den meisten Fällen eben pathologischen Ursprungs ist. Grabbes ganzes Benehmen muss wenigstens in einzelnen Zügen dem der Mutter geähnelt haben; wir werden infolgedessen nicht fehlgehen, wenn wir bereits bei der Mutter eine psychopathische Minderwertigkeit annehmen, welche in erhöhtem Masse bei dem Sohne wiederkehrt, während die gesündere Natur des Vaters bei der Vererbung zurücktritt.

Es muss ferner noch auf den Umstand hingewiesen

werden, dass Grabbe erst nach achtjähriger Ehe geboren wurde und auch fernerhin einziges Kind blieb. Die Familie war bereits dem Ende ihrer Fortpflanzungsfähigkeit nahe. Von dem Leben der Eltern ist uns sonst nichts Bemerkenswertes erhalten: es war ein Bürgerleben, ruhig dahinfliessend in einer kleinen Stadt, fern vom Leben der grossen Welt, das nur dann und wann in Nachrichten von ihrem berühmten Sohne oder über denselben in die Stille ihres Daseins klang. Besondere Excesse, die auf das spätere Leben des Sohnes hindeuten könnten, scheinen nicht vorzuliegen. Unmöglich kann man dem Vater seinen regelmässigen Abendschoppen, von dem Ziegler berichtet, zum Vorwurf machen; und wenn es auch aus Verschiedenem hervorgeht, dass die Rumflasche eigentlich stets auf dem Tische des Grabbeschen Hauses stand, so erklärt sich das wohl aus der Sitte der Zeit und der Gegend.

Die Möglichkeit einer Vererbung scheint demnach gegeben. Betrachten wir nun zuerst die äussere Erscheinung des Dichters; denn eines der wichtigsten Merkmale, die für das Vorhandensein psychischer Anomalien sprechen, sind gewisse anatomische Verbildungen, und eine der auffallendsten ist das Missverhältnis zwischen den einzelnen Körperteilen, zwischen Schädel und Gesicht und den einzelnen Abschnitten derselben.

Obwohl die Bedeutung dieser Erscheinungen gewiss keinem von denen, die über Grabbe geschrieben haben, bekannt war, so haben doch alle diese Missverhältnisse bei der Schilderung der Persönlichkeit Grabbes als in die Augen fallend berichtet und sich des Längeren darüber verbreitet. Zur Bestätigung können noch die erhaltenen Bildnisse Grabbes herangezogen werden, unter denen die Zeichnung von Hildebrandt, welche jetzt durch eine Reproduktion in der „Deutschen Litteraturgeschichte“ von Robert König auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht ist, das instruktiveste sein mag[1]). Man vergleiche hiezu die Worte von Scherr, die übrigens nur eine geschickte Zusammenstellung der Einzelheiten, die er im

---

[1]) Gestochen von Br. Stöber; auch bei Könneke publiziert.

Buche von Ziegler gefunden, sind: „Auf einem schmalen, schmächtigen Rumpf mit frauenzimmerlich abfallenden Schultern trug „unser Genie“ einen Prachtkopf, wenigstens was Schädelbildung und Stirnwölbung betraf. Wie aber der Kopf durch seine Mächtigkeit im schreienden Missverhältnisse zum schwächlichen Leibe stand, so war er auch sozusagen mit sich selber uneins. Auf der Zeusstirne thronten, in den grossen Augen blitzten edle Dämonen, aber um die knollige Rotnase und um den grobsinnlichen Mund her, dessen obere Lippe unschön über die untere herabhing, tummelten sich gemeine, und das stark zurückweichende, wie in dem ersten Entwicklungsansatz steckengebliebene Kinn bildete einen geradezu lächerlichen Kontrast zu der wundervoll entwickelten oberen Gesichtspartie.“

Noch eingehender spricht sich Immermann über diesen Punkt aus: „Nichts stimmte in diesem Körper zusammen. Fein und zart — Hände und Füsse von solcher Kleinheit, dass sie mir wie unentwickelt vorkamen — regte er sich in eckichten, rohen und ungeschlachten Bewegungen; die Arme wussten nicht, was die Hände thaten; Oberkörper und Füsse standen nicht selten im Widerstreite. Diese Kontraste erreichten in seinem Gesichte ihren Gipfel. Eine Stirn, hoch, oval gewölbt, wie ich sie nur in Shakespeares (freilich ganz unhistorischem) Bildnisse von ähnlicher Pracht gesehen habe, darunter geisterhaft weite Augenhöhlen und Augen von tiefer seelenvoller Bläue, eine zierlich gebildete Nase, bis dahin — das dumme fahle Haar, welches nur einzelne Stellen des Schädels spärlich bedeckte, abgerechnet — alles schön. Und von da hinunter alles hässlich, verworren, ungereimt! Ein schlaffer Mund, verdrossen über dem Kinne hängend, das Kinn kaum vom Halse sich lösend, der ganze untere Teil des Gesichtes überhaupt so scheu zurückkriechend, wie der obere sich frei und stolz hervorbaute.“

Wir sehen durch die Feststellung dieser Thatsachen die Wahrscheinlichkeit unserer Annahme wachsen, Sicherheit kann uns nur das Leben des Dichters im ganzen bieten.

Christian Dietrich Grabbe wurde am 11. Dezember 1801

als Sohn des Zuchtmeisters in Detmold auf dem dortigen Zuchthofe geboren.

Die umgebenden Verhältnisse waren durchaus darnach bestellt, dass sich das Kind frei und ohne Hindernisse entwickeln konnte. Die Eltern, wenn auch nicht gerade im Wohlstand lebend, konnten doch ihrem einzigen Sohne eine gründliche wissenschaftliche Bildung zu Teil werden lassen. Wie wir aus den hinterlassenen Briefen ersehen können, reichten die Mittel auch für die Anschaffung der wichtigsten Bücher, die nicht im engsten Sinne zum Studium gehörten, wohl aber für die allgemeine Bildung von Bedeutung waren. Und was die mangelnde Bildung des Elternpaares zur Erziehung nicht beitragen konnte, das ersetzten väterliche Freunde, die in Detmold, das trotz seiner Kleinheit verhältnismässig viele gebildete Leute als Beamte in seinen Mauern beherbergte, zahlreich genug waren. Auch die örtlichen Verhältnisse waren günstig. Die kleine Stadt liess das Kind aufwachsen in stetem Verkehr mit der Natur ohne hemmende Schranken, wie sie die Grossstadt der Kindheit in den Weg stellt; die Residenz und Garnison bot Abwechselung genug und bunte Bilder für das Auge. Gegenwart und Vergangenheit traten gleichmässig an ihn heran. Die weitere Umgebung musste seinen Sinn auf die Geschichte lenken; beschäftigte sich doch die ganze kleine Stadt mit der Frage, „wo Hermann den Varus schlug“. Und was reizt Gemüt und Phantasie mehr zum Nachdenken und Weiterspinnen als die stummen Zeugen früherer Grösse mit dem geheimen Zauber des Vergangenen, welche förmlich auffordern, die vergangene Welt in eigenen Träumen wiedererstehen zu lassen. Es ist interessant, dass Grabbes Phantasie, die sich überall herumgetummelt, erst dann zu seiner Heimat zurückkehrte, als seine Lebensuhr bereits zum letzten Schlage ausholte. Erst aus den Werken anderer Dichter musste ihm das Bild der eigenen Heimat entgegentreten. Man könnte meinen, „Die Hermannsschlacht“ hätte sein erstes Werk sein müssen — sie wurde sein letztes.

Die erste Jugendzeit verlebte der Knabe in der Wohnung seiner Eltern im Zuchthause. Dieser Umstand hat vielen

Biographen als der Schlüssel der ganzen Persönlichkeit gegolten. Bezeichnend für die unsachliche und unwissenschaftliche Auffassung solcher Dinge ist die darauf bezügliche Stelle in der Skizze von Ernst Willkomm: „Grabbes Wiege stand in einem Hause, das jeder freie Mensch gern flieht. Sein Schlummerlied war das eintönige Summen und Schwirren arbeitender Maschinen, die in Bewegung gesetzt wurden von gefesselten Händen. Kettengeklirr drang früher in sein Ohr als der Schmelz seiner hochdeutschen Muttersprache. Schwere Schlüssel klapperten eine unheimliche Musik. Thüren knarrten und rasselten, und des Voigtes rauhe Stimme entlockte der Brust des Kindes Seufzer und Röcheln. Das Verbrechen wandelte mit schwerem, kettenbelastetem Fusse über seinen Scheitel hin, es stöhnte bang unter der Diele, die seiner Spiele Schauplatz war. Grabbe wurde im Zuchthause zu Detmold geboren.“ — Man beachte den künstlichen Aufbau dieser Phrasen, der die Neugier des Lesers reizen soll und eine unheimliche Stimmung erzeugen, bis dann der Autor in dem lapidaren Schlusssatze das Entsetzliche enthüllt. Man könnte allen Biographen, die diese pessimistische Ansicht hegen, mit dem gleichen Rechte das Gegenteil antworten: Grabbe hätte Ordnung und Zucht in dieser Umgebung lernen müssen. Ziegler spricht sich sehr ruhig und nüchtern gegen alle derartigen übertriebenen Auffassungen aus, und er kannte jedenfalls die Detmolder Verhältnisse am besten und wusste, dass ihre Kleinheit diesen grandiosen Phantasien des Grässlichen jeden realen Boden entzog. Seiner Meinung, die Sträflinge wären dem Knaben nicht viel anderes gewesen wie die Kühe seines Vaters im Stalle, kann man im grossen und ganzen beipflichten. Wir finden nämlich gar keine Spuren dieser Kindheitseindrücke in Grabbes Dichtung. Nirgends hat er sich direkt mit der Schilderung eines ähnlichen Milieus befasst, niemals hat er sich in die Psychologie des Verbrechers versenkt; desgleichen hatte er für soziale Verhältnisse keinen Blick. Wie weit stehen die „grossen Verbrecher“, welche er schildert, wie Gothland und Don Juan, von der Vollstreckungsstätte irdischer Gerechtigkeit! Oskar Blumenthal geht in seinen Schlussfolgerungen allerdings so weit, dass er einzelne

Ausdrücke in Grabbes Erstlingswerk, wie „Galgen“, „Rad“, „Delinquent“, „aufbrennen“ und andere, auf seine Erziehung im Zuchthause zurückführt. Das ist jedoch eine immerhin sehr anfechtbare Methode wissenschaftlicher Forschung; denn nach diesem Grundsatze müsste man bei der Lektüre von Schillers „Räubern“, einem Werke, aus dem eine eingehende Kenntnis der ausübenden Justiz und ihrer Werkzeuge spricht, zu eigentümlichen Vermutungen über Amt und Wohnsitz des ehrsamen Majors Schiller kommen.

Der Ursprung aller dieser Auffassungen müssen infolgedessen Grabbes eigene, entweder mündliche oder briefliche, Aeusserungen gewesen sein. Zweimal schreibt Grabbe an seinen Verleger über diesen Punkt. Das erstemal handelt es sich um eine Recension, die durch Bemerkungen über das Leben des Autors ausgeputzt werden soll[1]). Man merkt die Sucht nach Reklame sehr deutlich. Die andere Briefstelle spricht sogar von einem Romane, in dem Grabbe seine Jugendzeit darstellen will, um ihn dann dem Papste zu widmen[2]). Das macht ganz den Eindruck eines schlechten Witzes.

Immermann berichtet[3]): „Wie oft sagte er mir: Was soll aus einem Menschen werden, dessen erstes Gedächtnis das ist, einen alten Mörder in freier Luft spazieren geführt zu haben?“ Er bezweifelt die buchstäbliche Wahrheit der Erzählung. Grabbes eigene Aeusserungen dürfen auch von uns nur mit der äussersten Vorsicht aufgenommen werden. Meistens haben sie die Tendenz, die Wirklichkeit zu entstellen. Gerade diese Bemerkungen fügen sich ungemein gut in das gesamte Bildnis ein. Hätte Grabbe wirklich unter seinen Jugendeindrücken zu leiden gehabt, wir hätten wahrscheinlich von ihm selber keine Nachricht darüber. Nicht in den umgebenden Verhältnissen, in ihm selber ist die Ursache seines Unglückes zu suchen.

Wie tritt uns nun der Knabe Grabbe in dieser Umgebung entgegen? Fast alle charakteristischen Merkmale, die oben angegeben worden, stellen sich bereits in seiner Jugend

[1]) Brief an Kettembeil vom 2. Dezember 1827 (Blumenthal, IV, 416).
[2]) Brief an Kettembeil vom 12. Juli 1827 (Bl. IV, 393).
[3]) Immermanns Werke, 19. Teil, Seite 33.

zu einem seltsamen Bilde zusammen. Die Einzelheiten berichtet uns Ziegler, auf den sich unsere Angaben hauptsächlich stützen. Er schildert uns Grabbe als ein kränkliches, schwaches Kind, das von vornherein eine ganz unerklärliche Scheu gegen alle fremden Menschen zur Schau trägt. Aengstlich zieht er sich von seinen Altersgenossen zurück und verbringt seine Zeit meistens zu Hause bei der Mutter, die ihn verzärtelte und auf alle seine Wünsche einging: ein Umstand, der entschieden nachteilig auf sein Gemütsleben eingewirkt hat. Dieses seltsame Verhalten dauert jahrelang an, ein Anruf auf der Strasse macht noch den Schüler erzittern, ja noch als beinahe erwachsener Mensch ist er weder durch Einladungen noch durch Bitten der Eltern zu bewegen, bei dem Archivrate Klostermeier, der ihn liebte und förderte, einen Besuch zu machen[1]). Namentlich die grösseren Spiele der Jugend, wobei es auf Ordnung und Unterordnung ankommt, scheinen ihm verhasst gewesen zu sein. Während die anderen Knaben in hellen Haufen zum Soldatenspiel hinausziehen, steht er seitab, und — das ist das Bezeichnende — während er seine Einsamkeit wohl fühlt, setzt sich sein Bedauern darüber in hämischen Spott um, und mit altklugen Worten geisselt er das kindliche Spiel seiner Altersgenossen, denen er sich doch gerne angeschlossen hätte. Grabbes Sucht, das eigentliche Gefühl zu verheimlichen und grösser zu erscheinen, als er in der That ist, tritt uns hier zum erstenmale entgegen. Das ist jedoch nicht, wie Ziegler meint, der Ausdruck eines selbständigen, überlegenen Geistes.

Derselbe Biograph hat uns noch zwei Einzelzüge berichtet, welche ausserordentlich wichtig sind. Grabbe ass nämlich die unreifen Zwetschgen mit grosser Vorliebe. Denselben Hang findet man zwar bei allen Kindern, die die Zeit der Reife nicht erwarten können. Für den Knaben Grabbe jedoch verloren die reifen Früchte den Reiz, er überliess sie willig seinen Gespielen: das ist das Auffallende. Es zeigt sich hier eine Geschmacksperversität. Solche und ähnliche Züge gehören zu den häufigsten Verschrobenheiten bei den „Minderwertigen“.

---

[1]) Vgl. hiezu Dullers Biographie, Seite 12.

Von besonderem Interesse ist ferner folgende Erzählung Zieglers: „Er hatte nämlich die Liebhaberei mit Vietsbohnen zu spielen, die er auf den ganzen Fussboden seiner Wohnstube ausgebreitet hatte und dirigierte, während er bei ihnen auf der Erde lag. Dabei sah er gar nicht gern, wenn jemand auf ihn zukam und ihn dabei antraf, auch war er sehr geheimnisvoll damit, was das Spiel für eine Bedeutung habe. Wenn ihm jemand unverhofft auf die Stube trat, wurde er sichtbar ängstlich und rief dem Eintretenden entgegen: „Um Himmelswillen, meine Bohnen! Bleib mir zwischen meinen Bohnen weg.“ Und dann sprang er lachend umher, halb noch in sein Bohnenspiel vertieft: „Sieh mal den Dickkopf, das ist ein Teufel! Aber hier mein Napoleon, ein Schwerenotskerl! Fass mir meinen Napoleon nicht an, um Himmelswillen, ich kanns nicht leiden. Na, es ist schon gut. Ha, ha, ha!“ — —

Wie lebhaft und anschaulich hat uns der Biograph diese Scene erzählt. Ebenso seltsam wie das ganze Spiel ist Grabbes Reaktion bei jeder Störung. Als sein Jugendfreund Petri ihn einmal lächerlich zu machen sucht und eine von den Bohnen aus dem Fenster wirft, ringt er mit ihm und bricht schliesslich für eine geraume Zeit den Verkehr mit ihm ab. Wir sehen deutlich, dass es sich hier nicht um eine Zufälligkeit handelt, die der Biograph aufgegriffen, sondern eine andauernde, festgewurzelte Seltsamkeit seines Geistes. Ausserdem wiederholen sich diese Aeusserungen seiner krankhaften Natur in anderer Form auch in seinem späteren Leben.

Besonders wichtig für die Beurteilung von Grabbes Persönlichkeit sind die Nachrichten, welche uns über die letzten Jahre der Detmolder Gymnasialzeit Aufschluss geben. Der Hang zur Einsamkeit scheint infolge der durch die Schule gebotenen Gemeinschaft mit Altersgenossen fürs erste wenigstens überwunden. Sein Biograph schildert den Schüler Grabbe meist in lebhaftem Verkehr und zahlreicher Gesellschaft. Ja selbst der Zuchthof wird der Schauplatz fröhlicher Spiele. Er kann daher unmöglich einen so grausigen und abstossenden Eindruck auf die Jugend gemacht haben. Der Umgang Grabbes mit seinen Genossen selber aber ist wiederum ganz seltsam. Grabbe geht keineswegs in die Gesellschaft

auf, er beherrscht sie aber auch nicht, wie sonst begabte Knaben zu thun pflegen, sondern er gruppiert sie um sich und benützt sie als Zuschauer, um sich vor ihnen zu produzieren. Dabei entwickelt er nun einen mehr blendenden als wärmenden Witz, seine beissende Satire verschont niemand, die gesuchtesten Bilder, die barocksten Ideenverknüpfungen kommen aus seinem Munde: alle seine Aeusserungen sind auf ein Publikum berechnet.

In der Schule selbst wird er uns als fleissig und intelligent geschildert. Seine Lehrer rechneten ihn zu den besten Zöglingen der Anstalt, obwohl seine Neigungen strengen humanistischen Ansprüchen keineswegs entgegenkamen. Ueberhaupt verhält er sich ablehnend allen Disciplinen gegenüber, die besondere Anforderung an das scharfe, logische Denken stellen, während er alle Fächer, welche die Phantasie beschäftigen, bevorzugt. So kommt es, dass auch die alten Sprachen für ihn nicht wie für so viele Poeten das Lieblingsstudium werden. Sein Sinn ist mehr auf Geschichte und Geographie gerichtet. Diese Vorliebe verführt ihn zu einem wahllosen, unmässigen Bücherlesen. Da die Zeit des Tages nicht ausreicht, nimmt er die Nacht zu Hilfe, und um sich wach zu halten, gebraucht er schon in so frühem Alter das nervenschädliche Mittel, Kaffee. Auf die deutschen Aufsätze verwendet er besondere Aufmerksamkeit; infolgedessen werden sie zwar nicht besonders gut durchdacht, aber von ungemeiner Ausdehnung. Dem eigentlichen Thema schiebt er einen ganz eigenen Sinn unter, alles hat eine besondere, geheime Beziehung, ja er liebt es sogar, mitten im Satze abzubrechen, Stadtneuigkeiten in die Abhandlung einzuflechten oder auch wohl plötzlich einen Mitschüler anzureden. Regellosigkeit in Wort und Arbeit, gepaart mit der nie zu zähmenden Sucht, Aufsehen zu erregen: das sind für einen Gymnasiasten immerhin bedenkliche Züge. Ziegler hat uns ausserdem noch eine Anekdote aus dem Schülerleben überliefert, die deutlich zeigt, wie Grabbe von Jugend auf bemüht war, etwas anderes zu scheinen, als er in der That ist. Ich citiere wörtlich: „Man erzählt ferner, eines Tages ist er mit dem Cäsar beschäftigt, um sich auf die morgende Stunde zu prä-

parieren, hat das lateinische Lexikon neben sich liegen und schlägt eifrig die Wörter nach, die ihm noch fehlen. Da bemerkt er, dass ein Mitschüler von ihm über den Gang kommt und in das Fenster seiner Stube hineinsieht, schnell wirft er Lexikon und Cäsar weg, und, als sein Mitschüler hereintritt, sitzt er hinter einem alten Romane und reckelt sich auf dem Stuhle, gleich als ob er glauben machen wolle, dass er sich mit nichts Ernsthaftem beschäftige und alle Schwierigkeiten vermöge seines angeborenen Genies überwinde.“

Immermehr bemächtigt sich der ganzen Persönlichkeit eine allgemeine Nervosität. Der Stimmungswechsel ist ein ungemein häufiger, und die widersprechendsten Affekte jagen einander, ohne dass selbst der liebevolle und aufmerksame Beobachter einen zureichenden Grund dafür in der Aussenwelt zu finden vermag. Bald ist er niedergeschlagen, bald überglücklich; bald selbständig und verschlossen, bald hilflos und leichtgläubig; heute versöhnlich und anschliessend, morgen hochfahrend und anmassend. Sein ganzes Leben wird von einer stetig zunehmenden Unruhe beherrscht.

In die letzten Schuljahre fällt auch bereits der Anfang von Grabbes alkoholischen Excessen. Es war, wie uns sein Biograph berichtet, in den höheren Gymnasialklassen überhaupt ein flottes Leben eingerissen. Grabbe ist thätiges Mitglied der Kneipgelage, aber wiederum ist er nicht eigentlich mit ganzer Seele dabei, sondern er benützt auch hier seine Kumpane nur, um sich vor ihnen zu produzieren. Er setzt seinen Ehrgeiz daran, alle Altersgenossen im Trinken zu beschämen; und als einmal eine lustige Gesellschaft von einem Lehrer in einer Konditorei betroffen wird, stellt sich Grabbe sofort in den Vordergrund, bestellt sechs Schnäpse auf einmal und stürzt sie alle vor den Augen des Lehrers hinunter.

Dass derartige Extravaganzen seiner Gesundheit schädlich sein mussten, liegt auf der Hand. Im übrigen sind Züge, wie sie soeben geschildert, auch der normalen Pubertät eigen; pathologisch werden sie meistens erst, wenn sie in das Mannesalter hinübergenommen werden, und das ist bei Grabbe der Fall.

Lebendig illustriert wird Grabbes Jugendleben noch durch

die wenigen Briefe, die uns aus seiner Schulzeit erhalten sind. Auch aus den Briefen tritt uns unmittelbar etwas Unnaives, Unkindliches, Gemachtes und Gespreiztes entgegen. Man glaubt den Beteuerungen, die darin vorkommen, nicht, weil sie in zusammengesuchten Worten und Verbindungen altklug und geziert vorgebracht werden. Es handelt sich in den drei Briefen, welche die Blumenthalsche Ausgabe enthält, um die Erlangung von Büchern: im ersten bittet der Knabe um Zimmermanns Taschenbuch der Reisen, im zweiten handelt es sich um die nachträgliche Einholung der Erlaubnis zum Ankauf von Schlegels Shakespeare-Uebersetzung, im dritten um ein Schulbuch und die ersten Bände der Voss'schen Uebersetzung desselben Dichters. Gleich der erste Brief beginnt mit der abgegriffenen Redensart: „Schnell ergreife ich die Feder . . .“. Dann rückt er damit heraus: „Ich habe einen heftigsten Wunsch . . .“; sofort korrigiert er sich aber ganz ciceronianisch: „Wunsch sage ich? Die heftigste Begierde, die grösste Leidenschaft nach einem Buche.“ — Noch aber wird der Gegenstand dieses Wunsches nicht enthüllt, sondern der Schreiber beginnt erst eine eingehende Schilderung seines unglücklichen Zustandes, in den ihn die Sehnsucht nach diesem fraglichen Gegenstande versetzt hat. Darin kommen nun seltsame Wendungen vor wie: „Daher war jener Trübsinn, dem ich ganz nachhing, wo ich überall stand und in mich selbst versunken war. Ihr wolltet ihn vertreiben, aber ich hange ihm jetzt noch in einsamen Stunden nach . . .“ Später heisst es: „Habe ich mich entfernt, so umhüllen wieder finstre Wolken meine sonst jugendlich freie Stirn.“ Dann beachte man die altertümliche, nach der Bibel schmeckende Phrase: „Darum murrte ich, wenn ich ein neu Kleid bekam“ u. s. w. Man merkt sofort, dass es sich hier nur um einen erkünstelten, unwahren Erguss handelt, dem jede Spur wahrer Empfindung fehlt. Der ganze Brief ist künstlich aufgebaut: erst am Schlusse rückt der Briefsteller mit der eigentlichen Bitte heraus. Das Gleiche wiederholt sich in den anderen Briefen.

Fassen wir das Angeführte noch einmal kurz zusammen: Grabbes Jugendleben zeigt uns eine schwächliche, seltsame,

verschlossene Natur, die sich anfangs im Gefühl ihres Unvermögens von den gleichaltrigen Genossen vollkommen absondert und auch späterhin ihr eigenes Leben lebt. Diese Isolierung wird genährt durch das lebhafte Bewusstsein des eigenen Wertes, das ihn zu allerlei Seltsamkeiten verleitet, und ihn auf seine Mitmenschen verächtlich herablicken lässt. Vereinzelt tauchen Züge von Perversität auf, und in der letzten Zeit zeigt sich eine ausgesprochene Neigung zum Trinken. Dieser Zug bildet sich in Grabbes Studentenzeit weiter aus und führt schliesslich den Ruin der ganzen Persönlichkeit herbei.

Um die Osterzeit des Jahres 1820 fuhr Grabbe nach Leipzig, um sich dem Studium der Rechte zu widmen.

Damit war er der Aufsicht der Eltern und Freunde entrückt. An die Stelle der engen Residenz trat das Kleinparis mit allen seinen Reizen. Er war frei und unbeobachtet und lernte gar bald seine Freiheit fühlen. Auch jetzt tauchen dieselben Züge auf, wie in seiner Knabenzeit, aber infolge der Freiheit grotesker und bizarrer, infolge des reiferen Alters auffallender und in ihren Konsequenzen einschneidender. Wieder tritt uns bei dem werdenden Dichter der Hang zur Einsamkeit entgegen und das Unvermögen, sich als ein gewöhnliches Glied in einen grösseren Zusammenhang einzureihen. Wie er als Knabe den Spielen von ferne zusieht, so kann es der Student nicht über sich gewinnen, einer studentischen Verbindung beizutreten, obwohl gerade die damals in Flor stehende Burschenschaft seinen eigenen Anschauungen von Deutschlands Macht und Grösse lebhaft entgegenkommen musste und ausserdem seinem stets auf die Geschichte gerichteten Geiste reichlich Nahrung gewähren konnte. Auch scheint Grabbe sich den Gewohnheiten der Burschenschaft wenigstens äusserlich genähert zu haben, denn sein Biograph erzählt uns, dass er sich „altdeutsch trug“; in direkte Berührung ist er nie mit ihr getreten, und der Dichter der „Hohenstaufen“, die gewissermassen den dramatischen Höhepunkt der patriotisch-historischen Strömungen jener Zeit bilden, hat nie selbst thätig Teil an der Bewegung genommen: das ist ebenfalls ein charakteristischer Zug.

Immerhin scheint Grabbe, im Anfange wenigstens, seinen Studien ziemlich fleissig obgelegen zu haben; denn, wie er selbst in einem Briefe an seinen Verleger Kettembeil schreibt, hat er in seinen ersten Semestern den bedeutendsten Teil seines juristischen Wissens erworben, das ihn später nach manchen Irrfahrten in den Stand setzte, die Lippesche Staatsprüfung mit einigen Ehren zu bestehen. Aber lange dauert weder Fleiss noch Interesse an. Ausdauer ist überhaupt seine Sache nicht. Nach verhältnismässig kurzer Zeit lässt er sein Studium vollständig liegen und verbringt, wiederum allein, seine Zeit in den Wirtshäusern oder wandelt einsam auf den Strassen auf und ab in stetem Selbstgespräch, das er mit lebhaften Gestikulationen begleitet: schon als Student eine auffallende Erscheinung.

Die Sucht des Knaben, sich zu zeigen und zu produzieren, finden wir bei dem Studenten wieder. Statt sich Bekannten aus der Heimat, die zufällig durch Leipzig kommen, von der vorteilhaftesten Seite zu zeigen, führt er sie mit Absicht in die Weinhäuser und lässt sie einen Blick in den Sumpf seines Lebens thun, um sich dann an ihrem spiessbürgerlichen Entsetzen zu freuen. Ein Verfahren, das übrigens seinem Leumund in der Vaterstadt sehr schadete. In verschiedenen Briefen tritt er nun wiederum seinerseits derartigen Gerüchten entgegen und sucht seinen Eltern die Besorgnis auszureden. Sonst nimmt er in seinem ganzen Leben auf seine Eltern wenig Rücksicht — das eigene Ich steht allein im Mittelpunkte seines Denkens —, und mehrere Briefe zeigen uns, wie wenig nobel der Sohn seinen Eltern die Spargroschen aus der Tasche zu locken weiss. Die erste Zeit seines Studiums ist überhaupt die Wende in seinem Leben. Von jetzt an verfällt er immer mehr dem Alkoholteufel, sein ganzes Leben und Treiben ist von nun an mit unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten.

Deutlich sieht man den Umschlag an dem Stil der Briefe, die er an seine Eltern richtete. Man merkt sofort, dass ein neuer Faktor hinzugetreten ist. An die Stelle des geschraubten, unkindlichen Tones von früher ist die zügelloseste Freiheit, an die Stelle des künstlichen Aufbaus die momentane,

zusammenhangslose Eingebung getreten. Von einer Disposition ist keine Rede mehr; man merkt vielmehr auf jeder Zeile, dass der Verfasser beim Schreiben eines Satzes noch nicht im geringsten an den folgenden denkt. Nur wenn er um irgend etwas bittet oder gerade ein vorgeschriebenes Thema behandelt, zwingt er sich zu logischen Verbindungen der einzelnen Teile; sonst ist alles ohne Unterschied neben einander gestellt in ganz kurzen, abgehackten Sätzen. So erwähnt er z. B. seinen Lehrer Krug, spricht sodann vom Zahnweh, um gleich darnach auf das Aufschlagen der Messbuden zu kommen: alles in fünf Zeilen. In demselben Briefe heisst es weiter unten wörtlich: „Man hört viel von Mordthaten. — Drei Häuser haben wiederum aufgehört zu zahlen. Die ehemalige Begeisterung legt sich. — Man sagt, dass der König von England Leipzig berühren werde. — Meine Stiefel zerreissen ungeheuer, aber meine Hosen halten wie Eisen. Morgen schliessen alle Professoren.“ Aehnlich ist der Ton in den anderen Briefen: von seinem eigenen Ferienaufenthalte geht er zum Schweinehandel der Eltern über, vom russischen Kaiser auf die Selbstmorde in der Universitätsstadt: alles ohne jeden Zusammenhang. Nur wenn er von seinem Drama und seinen Erfolgen berichtet, wird er weitschweifiger und eingehender: man kann die Briefe nicht ohne Kopfschütteln lesen.

Sein Erstlingswerk, die Tragödie „Der Herzog von Gothland“, hatte er bereits in Detmold während der letzten Schuljahre begonnen. Als sein Interesse an der gewählten Wissenschaft schwand, scheint er das Stück wieder hervorgeholt und nach verhältnismässig kurzer Zeit wenigstens zu einem vorläufigen Abschlusse gebracht zu haben. Jedenfalls verschaffte er sich durch die Vorlesung einzelner wilder Scenen, die in jener weichlichen Zeit ungeheures Aufsehen erregten, den Eintritt in die litterarischen Kreise Leipzigs, wo sich, wie Ziegler berichtet, sein Leben den Sitten der feineren Gesellschaft einigermassen anpasste. Wiederum sehen wir, dass Grabbe erst dann sich zur Geselligkeit herbeilässt, wenn er der Mittelpunkt ist und die übrigen ihn anstaunen und bewundern.

Durch die erneute Beschäftigung mit seinem Trauerspiele angeregt, kam Grabbe auf die für ihn wenigstens sonderbare Idee, Schauspieler zu werden, und suchte diesen Gedanken auch sofort zu verwirklichen, indem er einflussreiche Männer um ihre Verwendung bat. Auch in diesem Schritte ist ein Ausfluss der krankhaften Natur Grabbes zu sehen. Nach allem, was uns überliefert worden, brachte Grabbe zum Schauspielerberufe nichts als den guten Willen mit; er besass weder die Gestalt noch das Organ für die Bühne. Aber alle hemmenden Umstände übersieht er, sie existieren für ihn nicht, ganz unmerklich verschiebt sich ihm die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie, und er, der als Dichter so viele Personen hat reden lassen, will nun selber als Schauspieler den Versuch machen. An und für sich betrachtet hat ein derartiger Irrtum in den Fähigkeiten vielleicht nichts Anomales und wird wohl vielfach in dem Leben gesunder, namentlich von brennendem Ehrgeiz erfüllter Menschen vorkommen — auffallend ist es, dass dieser Gedanke mit denselben Motiven sich bei Grabbe nicht einmal findet, sondern sich im späteren Leben wiederholt, und zwar um vieles grotesker und sonderbarer, so dass man den eigentlichen Charakter dieser Schwärmereien sofort klar erkennt. Davon wird später die Rede sein, wenn wir die Detmolder Amtsthätigkeit Grabbes einer Prüfung unterziehen.

Aus dem Plane wurde nichts, und vielleicht mit aus diesem Grunde verliess Grabbe im Frühling 1822 Leipzig und siedelte an die Berliner Universität über. In Berlin wurde er bald mit den dortigen Vertretern der Litteratur, den letzten Ausläufern der Romantik, bekannt, die ihn mit offenen Armen empfingen. Er wurde ein eifriges Mitglied ihrer Tafelrunde, die seine spöttischen Witze, seine barocken Gedankensprünge, sein ganzes seltsames Wesen gemäss dem allgemeinen Geniekultus jener Tage mit lautem Jubel aufnahm. Hierdurch zu neuem Schaffen angeregt, vollendete er am 11. Juni 1822 seine grosse Tragödie. Das Aufsehen, welches dies Jugendwerk bei allen Bekannten erregte, scheint immerhin sehr bedeutend gewesen zu sein, wenn es auch nicht angebracht ist, allen Nachrichten über die enthusiastische Aufnahme, die

wir in den Briefen Grabbes an seine Eltern finden, aufs Wort zu glauben. Auch hier ist die Absicht, den Erfolg grösser zu machen, als er in Wirklichkeit war, unschwer zu erkennen. Grabbe gibt übrigens selber in einem späteren Briefe an Tieck[1]) unumwunden zu, dass er seine Eltern oft mit leeren Hoffnungen getäuscht habe. Jedenfalls war der Dichter selbst in hohem Grade von dem gespendeten Lobe erfüllt, denn nun wirft er sich mit ganzer Kraft auf die dichterische Produktion. In unglaublich kurzer Zeit entstehen „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, „Nannette und Marie“ und das Fragment „Marius und Sulla“. „Aschenbrödel“ und „Der Cid“ werden begonnen. Dann reisst die Produktion auf einmal wieder ab. Das ist nach zwei Seiten hin beachtenswert. Erstens zeigt es uns deutlich, dass der Beifall, den man dem „Gothland“ entgegenbrachte, wenigstens kein nachhaltiger gewesen ist. Denn sonst hätte sich in jener bücherliebenden Zeit gewiss ein Verleger gefunden, und Grabbes Jugendwerke wären schon damals in die Oeffentlichkeit getreten.

Zweitens aber ist dieser Umstand bezeichnend für die Grabbesche Produktionsweise überhaupt, welche von der gewöhnlichen stark abweicht: heute ist der Dichter voll von Plänen und Hoffnungen, morgen mutlos und apathisch, heute in fieberhafter Thätigkeit, morgen vollkommen teilnahmslos. Ueberhaupt ist in seiner Art zu schaffen der Mangel an Ebenmass und Konsequenz klar ausgedrückt. Es bedarf stets eines anregenden äusseren Momentes, um seine Phantasie in Bewegung zu setzen, die dann sofort wieder versiegt, wenn die glückliche Stimmung nachlässt. In dieser Hinsicht entsprechen die Abschnitte seiner Dichtung denen seines Lebens: ein Wendepunkt in diesem bringt einen neuen Aufschwung der Dichtung mit sich, aber nicht in der Weise, dass er derselben neue Stoffe, neue Probleme zuführte, sondern nur insofern, dass die kranke Natur Grabbes eines Anstosses bedurfte, um sich aus der stumpfen Lethargie aufzuraffen und in Thätigkeit zu treten.

An dieser Stelle ist ein Gerücht zu erwähnen, das bereits

---

[1]) Bl. IV, 367.

zu Lebzeiten des Dichters auftauchte. Duller berichtet nämlich gleich auf der ersten Seite seines Buches: „Das Gerücht, Grabbe sei der natürliche Sohn eines heldenmütig früh gefallenen deutschen Fürsten gewesen, ist völlig grundlos.“ Dass mit diesem Fürsten nur der bei Saalfeld gefallene preussische Prinz Louis Ferdinand gemeint sein kann, liegt auf der Hand. Schwieriger aber ist die Frage zu beantworten, wie jenes Gerücht, das jeder realen Basis entbehrt, entstehen konnte. Da glaube ich nun, Grabbe selber hiefür verantwortlich machen zu müssen, eine Vermutung, welche durch eine Aeusserung Immermanns, die unmöglich anders gedeutet werden kann, bestätigt wird. Immermann erzählt von Grabbe: „Seine Wiege in den ihr nach seiner Meinung gebührenden Glanz zu rücken, griff er zu den sonderbarsten Erfindungen, die nichts verschonten, auch das Nächste nicht.“ Ausserdem passt eine derartige Aeusserung seiner pathologischen Natur vollkommen zu den übrigen Symptomen. Aus allen seinen Schritten ist die Sucht, die eigene Persönlichkeit ungebührlich auf ein möglichst hohes Piedestal zu stellen, klar ersichtlich. Es ist daher natürlich, dass er seine niedere Herkunft drückend empfand. Er wollte aus seinen engen Verhältnissen heraustreten: das spricht aus seinem ganzen Gebahren, das spricht aus seinen Briefen, in denen er sich selber am lautesten als Genie ausposaunt und hinzufügt, wie ihn seine Begabung bereits in der Achtung seiner Mitmenschen gehoben, bei welcher Gelegenheit er ebenfalls ausdrücklich die Bekanntschaft einiger Herren von Adel erwähnt. Nirgends aber als in Berlin konnte seine Phantasie gerade auf den preussischen Prinzen verfallen. Er traf ja dort noch die letzten Reste jenes schöngeistigen Kreises an, dessen Mittelpunkt der geniale Prinz war. Noch zu seiner Zeit bildeten seine Liebesabenteuer wie sein heldenhafter Tod den Gesprächsstoff einer Gesellschaft, die an der Vergangenheit zehrte. Dass es aber Grabbe überhaupt über sich gewinnen konnte, eine derartige Erfindung — sei es nun schon in Berlin oder erst später — in die Welt zu setzen, die der eigenen Mutter zu nahe trat, zeigt deutlich, dass wir an sein Verhalten nicht den gewöhnlichen Massstab der Moral legen dürfen.

Noch einmal taucht während des Berliner Aufenthalts in Grabbes Hirn der Plan auf, Schauspieler zu werden, und findet seinen Ausdruck in dem bekannten Briefe an den damaligen Kronprinzen von Preussen, den nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV. Der ganze Brief macht den Eindruck, als sei er im Rausche geschrieben. Wiederum spricht ein eitles, wohlgefälliges Wesen aus den Zeilen. Die Stelle, wo Grabbe schreibt, ihm habe wegen Geldmangels anstatt einer Feder nur ein Spahn zur Verfügung gestanden, hat schon früher Aufsehen erregt. Der Erfolg war derselbe wie in Leipzig. Der Brief blieb unbeantwortet. Trotzdem versuchte Grabbe seinen Willen durchzusetzen und wandte sich, da die Zeit seines Studiums mittlerweile abgelaufen war, nach verschiedenen Städten, um bei irgend einem Theater ein Unterkommen zu suchen. Wir finden ihn in Leipzig, in Kassel, schliesslich in Dresden. Hier unterhielt er lebhaften Verkehr mit Tieck, was den Aufenthalt zu der angenehmsten Zeit seines Lebens machte. Trotzdem kam es zu keiner Anstellung. Auch das Verhältnis zu Tieck löste sich bald; aus welchen Gründen die Entfremdung entstand, ist uns nicht überliefert. Grabbes Freundschaften dauern aber überhaupt nie lange: fast immer folgt auf den anfänglichen Enthusiasmus eine entschiedene Reaktion. Auch hierfür sind die Gründe nicht ganz klar ersichtlich. Doch macht es den Eindruck, als ob Grabbe meistens seine Freunde zu sehr in Anspruch nimmt und zu viel von ihnen verlangt. Sobald aber jene dies zu erkennen geben, ist der Bruch fertig.

Im Juli 1823 ging er wiederum nach Leipzig — das Reisegeld wurde durch den Verkauf des Stückes „Nannette und Marie“ gewonnen —; von dort an scheint jedoch seine Reise mehr den verschiedenen Wirtshäusern gegolten zu haben. Seine letzte Station war Hannover. Dann „schlich er sich nachts 11 Uhr in das verwünschte Detmold ein“. Seine Eltern, „denen er das ganze Vermögen weggesogen“, empfingen ihn mit Freudenthränen, die er, um nicht ebenfalls in Thränen auszubrechen, mit Grobheiten erwiderte: ein echt Grabbescher Zug. Sein Anzug war zerrissen, seine ganze Erscheinung machte den Eindruck des Herunterge-

kommenen: so zog der Dichter wieder in seine Vaterstadt ein.

Nach den Jahren des Universitätsstudiums, das mit so grossen Hoffnungen begonnen, mit einem kläglichen Fiasko geendigt, folgt nun eine Epoche des Aufschwungs. Zwar kann sich Grabbe von dem Laster des Trunkes nicht mehr frei machen, die krankhaften Aeusserungen seines Gemütslebens verschwinden ebensowenig; aber er beginnt wenigstens wieder zu arbeiten. Sein Ehrgeiz wird durch die Erlangung einer Anstellung im Leben, durch die Drucklegung seiner Jugendwerke befriedigt. Eine neue Epoche dichterischen Schaffens hebt an.

Nach vier Monaten wüster Wirtschaft, wie Grabbe in einem Briefe an Kettembeil[1]) schreibt, nachdem er sich etwas erholt hatte, wie Ziegler berichtet, meldete er sich zum juristischen Examen und bestand dasselbe 1824. Er begann seine juristische Carriere, wie es in dem damaligen Lippe üblich war, mit der Advokatur. Im Jahre 1826 wurde er, nachdem seine Bemühungen, eine Stelle als Archivar zu erlangen, misslungen waren, dem Auditeur des Lippeschen Militärs, das nur in einem Bataillon bestand, als Substitut beigegeben. Als dieser im Jahre 1827 starb, wurde Grabbe sein Nachfolger.

Den vorliegenden Abschnitt aus Grabbes Leben schildert Ziegler aus eigener Anschauung. Um so mehr muss es auffallen, dass die Berichte über den ersten Teil des Detmolder Aufenthalts, die Zeit seiner Advokatur, sehr spärlich sind. Eine tiefe Depression bemächtigte sich der ganzen Persönlichkeit. Wiederum zieht er sich von allem Verkehr zurück, seine einzige Gesellschaft bilden einige Gymnasiasten. Der Briefwechsel mit den Universitätsfreunden schläft ein: Grabbe beantwortet kein Schreiben. Wir hören aus seinem Munde nur den wegwerfendsten Spott über seine Berliner Genossen. Jegliche Produktion hört auf. Stumpfes Hinbrüten folgt den begeisterten Jugendstürmen.

Erst seine Anstellung im Staatsdienste und das Angebot

---

[1]) Bl. IV, 375.

seines Freundes Kettembeil, des Inhabers der Hermannschen Buchhandlung in Frankfurt a. M., seine Jugendwerke in Verlag zu nehmen, rüttelten ihn aus dieser Lethargie auf.

Mit Feuereifer wirft er sich nun wieder auf die Produktion. In unglaublich kurzer Zeit entsteht jetzt die ganze Reihe der Dramen „Don Juan und Faust“, „Barbarossa“, „Heinrich VI.“, „Napoleon“. Er arbeitet fieberhaft, ein Stück jagt das andere — bis im Jahre 1830 wieder eine längere Pause eintritt.

Sobald aber seine Persönlichkeit überhaupt sich wieder regt, zeigen sich auch die expansiven Züge seiner Natur. Jetzt wird er der Mittelpunkt eines Kreises, wo er seinen Geist leuchten lassen kann. Sein Gespräch besteht fast nur in den beissendsten Sarkasmen, seine Phantasie ergeht sich in den unglaublichsten Sprüngen. So fragt er einmal einen Hauptmann, ob der liebe Gott auch Gamaschen anhabe. Eine andere Frage dreht sich um die Legitimität Gottes und dessen Ahnen. Niemals bleibt er im Gespräche bei einem Thema, keine seiner Stimmungen hat die Kraft in sich, eine Zeitlang zu dauern und dann allmählich abzuklingen: alle schlagen momentan in das Gegenteil um. Jetzt zeigen sich auch bereits ausgesprochene Grössenideen. Das geht aus der Erzählung Zieglers hervor, Grabbe habe auf einer Landkarte gelegen und dem Eintretenden zugerufen: „So habe ich die Welt unter mir.“ Auch diese Züge wiederholen sich später. Sein Biograph stellt ihm für diese Zeit selber das Zeugnis aus, er sei „höchst veränderlich, quecksilbern und wunderlich, so locker und lose gewesen, dass er leicht alle Rücksichten übersah und wider seinen Willen Verstösse machte“.

Weder seine lebhafte Produktion, noch seine Amtsthätigkeit hinderten übrigens Grabbe daran, sein früheres lüderliches Leben fortzusetzen. Der Alkohol ist ihm bereits das unentbehrlichste Lebensbedürfnis geworden. Sein erstes Getränk des Morgens ist Rum. Die Flasche ist beständig in seiner Nähe. Dagegen vermeidet er die Wirtshäuser. Er versammelt lieber eine Gesellschaft junger Leute in seiner Wohnung um sich, wo es bei den bekannten „Rum- oder Gloria-Thees“ hoch hergeht.

So beschaffene Naturen zeigen ihre Seltsamkeiten am

klarsten, wenn es sich um unmittelbare, manifeste Gefühlsäusserungen handelt. Sie sind wie geschaffen zu unglücklicher wie zu thörichter Liebe. Auch Grabbes krankhafte Züge zeigen sich in seinen verschiedenen Liebesaffairen, wenn man bei ihm überhaupt von Liebe sprechen darf, am deutlichsten. Der oft erwähnte Mangel an Ebenmass tritt uns aus seinem ganzen Verhalten bei seiner ersten Werbung um die Tochter seines Gönners, Lucie Klostermeier, entgegen. Obwohl anfänglich zurückgewiesen, versucht er immer wieder mit auffallender Hartnäckigkeit das Jawort zu erlangen. Er setzt alle Hebel in Bewegung; eines Tages erscheint er sogar mit Pistolen in der Wohnung seiner Erwählten, um sie zur Einwilligung zu zwingen. Ein andermal versucht er plötzlich, nachdem er sie mit Schmeicheleien überhäuft, sie am Halse zu packen, so dass jene schon das Schlimmste befürchtet — einen Augenblick später löst sich diese Aufregung in Weinerlichkeit auf, und er bittet unter Thränen nicht mehr um Erhörung, sondern nur noch um Mitleid und Achtung. Nach einer anderen Scene, welche trotz der wildesten Bestürmungen seinerseits wiederum resultatlos verlaufen, verlässt er mit den heftigsten Drohungen, er werde sich das Leben nehmen, das Haus. Man eilt ihm nach, und die bestürzte Spröde muss nun zusehen, wie derselbe Grabbe vor dem gegenüberliegenden Gasthause unter Lachen und Scherzen zu einer lustigen Spazierfahrt mit guten Freunden in den Wagen steigt.

Das gab natürlich dem Verhältnis den Todesstoss.

Kurze Zeit darauf finden wir ihn mit einer anderen Detmolderin, Fräulein Henriette M., verlobt. Wiederum ist sein Werben ganz seltsam. Seine Stimmung entspricht nie der gegebenen Situation, seine Verlegenheit ist krankhaft, und um sie zu verbergen, greift er zu den verfänglichsten Mitteln. Grabbe hatte das Mädchen seiner Wahl, eine einfache Bürgerstochter, in dem Hause eines Kaufmannes kennen gelernt, wo er mit einigen Bekannten wie in einem Wirtshause vorzusprechen pflegte. Während er nun mit Wohlgefallen das schöne Mädchen betrachtet und seine Zuneigung wächst, sucht er dies aufkeimende Gefühl durch die rohesten Cynis-

men nach aussen hin zu verbergen. Er ergeht sich in den unglaublichsten Ausdrücken, was seine Erwählte in die tödlichste Verlegenheit setzt.

Das Verhältnis ging später zurück.

Die einzelnen Anzeichen seines pathologischen Zustandes werden nun grotesker und infolgedessen deutlicher.

Als er sich einmal beobachtet sieht, wie er den Schmeicheleien zweier Berliner Studenten wohlgefällig zuhört, und er bemerkt, dass seine älteren Bekannten darüber lächeln, schlägt mit einem Male seine Stimmung um — Uebergänge existieren überhaupt nicht —, und plötzlich beisst er dem einen Studenten, dessen Lobsprüche er soeben eingeheimst, in die Backe mit den Worten: „Hier haben Sie ein Zeichen meiner Hochachtung!“ — Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass hier bereits eine Zwangshandlung vorliegt.

Auch die Grössenideen treten jetzt umfassender und entschiedener auf. Hatte er sich früher mit dem Gedanken getragen, als Schauspieler auf den Brettern den ersehnten Ruhm zu erlangen, so kommt er nun plötzlich auf die Idee, als Offizier in die Armee zu treten. Er lässt auch sofort dem Gedanken die That folgen und wendet sich mit seinem Gesuche direkt an den Fürsten: ein Beweis, welche Macht derartige Vorstellungen über ihn haben. — Ebenso wie früher hatte Grabbes Dichtkunst diesen Gedanken hervorgebracht. Die Vorstudien zum „Napoleon“ und die Dichtung selbst sind die bestimmenden Faktoren. Die erdichteten Schlachten werden Wirklichkeit, er berauscht sich an der Grösse der eigenen Geschöpfe, alle guten Eigenschaften überträgt er auf sich, und so entsteht die fixe Idee, er sei auch im Leben zum Schlachtenlenker berufen. Ja, aller Wahrscheinlichkeit nach hat die historische Erscheinung Napoleons und dessen Werdegang unmittelbar auf ihn gewirkt und ihn auf den Gedanken gebracht, auf demselben Wege Glück und Ruhm zu suchen.

Das Pathologische dieser Erscheinung wird jedem einleuchten. Grabbe, der sich selber in seinen Briefen halbblind und einen Podagristen nennt, der vor jeder körperlichen Anstrengung in seinem ganzen Leben zurückgeschreckt, als Offizier und gar im Felde: das ist einfach undenkbar. Man

kann es der Lippeschen Regierung nicht übelnehmen, wenn sie Grabbes Gesuch abschlägig beschied.

Alle diese einzelnen Symptome werden jedoch mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt durch die Anzeichen, welche uns darauf hinweisen, dass Grabbe in dieser Zeit vollständig zum Trinker wird. Jetzt treten die Züge hervor, welche das Bild des Dichters in den Augen der Mit- und Nachwelt für immer trüben sollten. Dieser Prozess zeigt sich namentlich in dem Schwinden des Gefühls der Verantwortlichkeit. Es tritt eine sittliche Verwahrlosung ein. Er vernachlässigt in sträflicher Weise sein Amt, so dass bald ein grosser Rückstand unerledigter Arbeiten entsteht. Er verwaltet die ihm anvertrauten Gelder schlecht, sodass Defekte nicht ausbleiben. Auch die feineren Unterschiede der Sitte verwischen sich in seinem Gefühl. Er bewirtet z. B. die Unteroffiziere, welche morgens zu dienstlicher Meldung bei ihm antreten, mit Rum; ja er geniert sich nicht, in seiner Stellung als Auditeur einen Diensteid in Unterhosen abzunehmen, die feierliche Handlung mit Witzen zu unterbrechen und das Ganze mit einem Gelage zu beschliessen. Ziegler hat diese Scene ausführlich beschrieben. Man könnte hier einwenden, Grabbe stand als philosophisch gebildeter Mann über diesen religiösen Fragen oder beurteilte vielleicht den Eid von seinem juristischen Standpunkte aus als rechtliches Hilfsmittel nicht günstig. Diese Fragen kommen jedoch hier nicht in Betracht. Es kommt hier vor allem darauf an, dass Grabbe nicht mehr das sittliche Gefühl besass, das ihn verhindern musste, im Amte eine Amtshandlung öffentlich zu prostituieren.

Im März 1833 verheiratete sich Grabbe mit seiner früheren Angebeteten, Lucie Klostermeier, nachdem durch den Tod ihrer Eltern die Hindernisse, welche bisher der Verbindung entgegenstanden, aus dem Wege geräumt waren.

Ausserdem mochte Fräulein Klostermeier wohl einsehen, dass sie bei ihrem vorgerückten Alter doch wohl keinen anderen, vornehmeren Ehegatten finden würde: so reichte sie denn endlich dem verschmähten Liebhaber von früher die Hand zum Bunde. Es ergibt sich aus dieser Konstellation ziemlich klar, dass auch in diesem Falle Grabbe der Ge-

schobene ist. Er kennt den Zusammenhang nicht und fühlt sich durch die späte Liebe seiner Erwählten ungemein geschmeichelt.

Diese Ehe wurde das letzte Unglück seines Lebens. Man hat viel darüber hin und her gestritten, auf wessen Seite die Schuld liege. Während Duller sich ganz auf die Seite der Witwe stellt, tritt Ziegler für Grabbe ein. Alle beide sind in diesem Punkte ihrer Darstellung nicht ganz objektiv. Einzelne Vorgänge im Grabbeschen Hause, die Ziegler selbst miterlebt hat, zeigen allerdings klar, dass die Frau Auditeur gerade kein weiches, liebevolles Gemüt besass. Auch aus ihren Briefen, die sie an ihren Gatten richtete, spricht keine Liebe, es liegt etwas wie Herzenskälte darin, obwohl wir uns im Grunde nicht so sehr darüber verwundern dürfen, dass in diesen Briefen nur von Geldgeschäften, Aufhebung der Gütergemeinschaft und ähnlichen Angelegenheiten die Rede ist. Ziegler berichtet ausdrücklich, dass sie von Grabbes Misswirtschaft im Amte wusste. Es ist natürlich, dass sie unter solchen Verhältnissen für ihr Vermögen fürchtete.

Auf der anderen Seite aber war auch Grabbe seiner ganzen Natur nach nicht für die Ehe geschaffen. Es war ihm gänzlich versagt, eine andere Individualität neben sich zu dulden, geschweige denn liebevoll auf dieselbe einzugehen. Der eigentliche Grund für die Entfremdung der beiden Ehegatten liegt aber ganz wo anders. Grabbe konnte seiner Frau vor allen Dingen keine körperliche Befriedigung bieten. Das geht aus der Erzählung Zieglers hervor, welcher berichtet, dass die Detmolder Bekannten ihm zugerufen, als er gedroht, er werde sich seiner Frau gegenüber schon als Mann zeigen: „Das ist es gerade, was sie verlangt.“ Den gleichen Umstand scheint Willkomm in folgenden Worten zu betonen: „Ihm selbst gebrach es an der starken Kraft des Mannes, die Gattin zu fesseln, und das momentane Aufflammen eines tieferen Liebebedürfens konnte keine Gegenliebe erwecken.“ Ob diese sexuelle Schwäche ererbt oder erworben ist, sei dahingestellt: es ist beides möglich.

Die Ehe blieb kinderlos.

Da sich die häuslichen Verhältnisse unter diesen Um-

ständen bald mehr und mehr zerrütteten, wurde Grabbe ein immer häufigerer Besucher des Wirtshauses. Das Verhältnis der Ehegatten wurde dadurch um so gespannter. Es kam zu hässlichen Auftritten und erregten Scenen, was in der kleinen Stadt der Nachbarschaft nicht verborgen blieb.

Die Art und Weise, wie Grabbe bei solchen Anlässen gegen seine Frau vorgeht, zeigt uns deutlich den Alkoholiker. Es kommt zu förmlichen Wutausbrüchen mit thätlichen Excessen seinerseits. Er zerbricht Töpfe und Teller, verstellt die Thüren des Hauses mit Holzstücken, ja in den schlimmsten Fällen geht er auf seine Frau mit Degen und Pistolen los.

Ziegler hat uns mehrere derartige Scenen eingehend geschildert, doch scheint es, als ob er die eigentliche Ursache derselben nicht kannte oder nicht kennen wollte. Ausserdem tritt es zu deutlich hervor, dass er für Grabbe gegen seine Frau Partei nimmt. So stellt er z. B. der Frau nachträglich die Zumutung, sie hätte ihren Gatten, der mit den Waffen auf sie eindrang, durch würdiges Entgegenkommen entwaffnen sollen, anstatt schreiend ins Nachbarhaus zu laufen. Das ist doch wohl nicht ernst zu nehmen.

Die meisten derartigen Scenen finden ebenfalls ihre Erklärung in dem Alkoholmissbrauch des Dichters. Sie sind ein direkter Ausfluss des Eifersuchtswahnes, den man so häufig bei Trinkern findet. Das geht aus den Berichten Zieglers selber hervor. Er schildert uns einen Zwist, in dem der Mann einer Freundin eine gewisse Rolle spielt. Nach Zieglers Angaben scheint es zwar, als habe sich Grabbes Groll gegen diesen nur deshalb gerichtet, weil er in seine Geschäfte als Hausherr eingegriffen. Damit steht aber Grabbes Betragen entschieden im Widerspruch. „Oftmals, wenn er des Abends aus dem Wirtshause wieder heimkehrte, leuchtete er im Hause umher und stiess mit dem Degen in alle Ecken, hinter die Schränke und selbst unter die Betten: Wo sitzt er, habt ihr den . . . . im Hause, den . . . .? Sie fing an zu schreien, und er rief wieder: Ich will ihn schon fassen, ich steche ihn todt, den . . . .!“

Eine derartige nächtliche Suche wird sich kaum um einen blossen Geschäftsfreund seiner Frau gedreht haben. Es ist

aber sehr unwahrscheinlich, dass ihm seine Frau wirklich Grund zur Eifersucht gegeben. Das hätte sich Ziegler sicher nicht entgehen lassen.

Auch hier ein charakteristisches Symptom!

In diese Zeit fällt auch noch eine Episode, welche uns das Bild des Knaben gleichsam in die Erinnerung zurückruft. Hatte damals seine seltsame Phantasie sich in den kühnsten Kombinationen im Spiele mit gewöhnlichen Bohnen ergangen, so dienen ihr jetzt einige Tiere, eine Eule und ein paar Enten, als Objekte. Grabbe spricht mit ihnen, verlangt Antworten, er kopuliert sie sogar und benimmt sich überhaupt wie ein Kind.

Allmählich greift nun die verheerende Wirkung des Alkohols weiter um sich. Zu der sittlichen Verwahrlosung gesellt sich der Verfall der geistigen und körperlichen Kräfte. Hatte er früher aus Leichtsinn seine Amtsgeschäfte unerledigt gelassen, so reicht jetzt die Kraft nicht mehr aus, um die Arbeitslast zu bewältigen. Während er früher spielend leicht produzierte, erschöpft ihn jetzt die dichterische Thätigkeit. Infolgedessen rücken seine Arbeiten langsamer vor. Sein Biograph hat uns seine eigenen Worte aufbewahrt: „Auch die Poesie, der Hannibal, erschöpft mich. Wenn ich eine Stunde geschrieben habe, liege ich auf dem Sopha wie tot.“ Bereits jetzt zeigen sich die ersten Anzeichen alkoholischer Organerkrankungen: das Podagra hindert ihn an der Bewegung, eine Magenkrankheit zwingt ihn, einen längeren Urlaub nachzusuchen.

Als sich nach Ablauf desselben sein Zustand noch nicht gebessert, leitet er ein Gesuch um Verlängerung mit den Worten ein: „So muss ich denn nun doch meinen Abschied nehmen“, ohne in Wirklichkeit ernstlich daran zu denken. Noch einmal tritt uns der alte Grabbe entgegen. Wiederum sucht er sich einen überlegenen Anstrich zu geben, um nicht als der Bittende zu erscheinen.

Die Lippesche Regierung benützte diesen Anlass, um den genialen, aber unbrauchbaren Auditeur auf gute Art los zu werden. Grabbe wurde — übrigens mit allen Ehren — seines Amtes enthoben.

Nun beginnt für ihn die letzte schwere Zeit, wie sie

keinem Trinker erspart bleibt. Die Hauptmerkmale derselben sind unstätes Herumirren von Ort zu Ort, immer in der vagen Hoffnung, dass anderswo noch eine Wendung zum Guten eintreten könne, körperlicher und geistiger Verfall bis zur vollkommenen Hilflosigkeit.

Im Jahre 1834 verliess er Detmold und ging nach Frankfurt a. M., um ferner nur als Schriftsteller zu leben. Er wählte gerade diese Stadt, um seinem Verleger Kettembeil nahe zu sein. Das beinahe abgeschlossene Manuskript des „Hannibal" begleitete ihn. Ueber sein dortiges Leben sind wir durch Duller unterrichtet, der in dieser Zeit fast seine einzige Stütze war. Aus seinen Schilderungen tritt uns bereits Grabbe als vollständige Ruine entgegen. In einem kleinen Stübchen an der Bockenheimergasse haust er, vor der Welt empfindet er eine intensive Scheu, des Nachts enthält er sich des Schlafes, um ihn am Tage nachzuholen, meistens in voller Kleidung. Die Nahrungsaufnahme ist sehr gering. Vereinzelt heben sich von diesem düsteren Bilde einige Züge ab, die an den alten Grabbe erinnern. Noch einmal lebt seine Sucht nach dem Auffallenden auf, wenn er sich auf den Frankfurter Strassen in seiner Auditeuruniform zeigt. An sein Benehmen bei seiner ersten Verlobung erinnert die Erzählung, er habe sich in den schärfsten Ausdrücken über seine Frau ergangen und gleich nachher eine Locke hervorgezogen und sie an die Lippen gepresst mit den Worten: „Von ihr trenne ich mich nie, sie soll mich begleiten ins Grab."

In diese Zeit des Frankfurter Aufenthalts scheint auch die Entstehung des Gerüchtes zu fallen, Grabbes Neigung zum Trunke sei dadurch hervorgerufen, dass ihm seine Mutter bereits in frühester Kindheit geistige Getränke vorgesetzt habe. Duller ist der einzige, der diesen Zug erwähnt und wird deshalb von Ziegler heftig angegriffen, der das Ganze als eine böswillige Verleumdung hinstellt. In der That scheint auch das Gerücht nicht auf Wahrheit zu beruhen. Da aber Duller berichtet, dass Grabbe selber in tiefstem Schmerze solches von seiner Mutter erzählt habe, so liegt doch die Vermutung nahe, dass weder Duller noch die Witwe, sondern Grabbe selbst der Urheber des Gerüchtes gewesen. Eine

derartige Erfindung stimmt völlig zu der damaligen Lage des unglücklichen Mannes. Hatte er früher — wie oben ausgeführt — vor solchen Erfindungen nicht zurückgeschreckt, um seine Persönlichkeit in ein möglichst helles Licht zu setzen, so geschieht das jetzt aus einem andern Grunde. Ein jeder Trinker, der sich in dem Stadium des Niederganges befindet, sucht seine traurige Lage, die ihm selber deutlich offenbar ist, mit allen möglichen Mitteln zu entschuldigen. Alles Erdenkliche, gleichgiltig ob wahr oder unwahr, wird hervorgesucht, was dazu beigetragen, ihn auf die schiefe Bahn zu drängen. Dazu passt vollständig die weinerliche Stimmung, von der Duller berichtet. Es ist das Allerwahrscheinlichste, dass Grabbe die fragliche Aeusserung selbst gethan hat, wie es ebenso wahrscheinlich ist, dass eine wirkliche Thatsache ihr nicht zu Grunde liegt. Von diesem Standpunkte aus muss man auch die Aeusserungen Grabbes in der späteren Zeit über seine Erziehung im Gefängnisse beurteilen.

Sein Aufenthalt in Frankfurt a. M. war von kurzer Dauer. Die Freundschaft mit Kettembeil erkaltete. Immer sehnsüchtiger sah sich Grabbe nach anderer Hilfe um. In solcher Stimmung schrieb er an Immermann, dessen Ruf als Theaterleiter damals durch ganz Deutschland ging. Als Immermann mit einer Einladung nach Düsseldorf antwortete, machte er sich sogleich auf den Weg, wieder von der lebhaftesten Hoffnung beseelt, dass nun alles gut werden müsse.

Unbarmherzig klar ist die Schilderung der ganzen Persönlichkeit, welche Immermann entwirft. Grabbe ist jetzt vollständig auf dem Standpunkte des Kindes angelangt. Alle gewöhnlichen Geschäfte des Lebens nimmt ihm Immermann ab: er mietet für ihn eine Wohnung, er besorgt seine Geschäfte mit dem Verleger, er will ihn zu einer besseren Nahrung nötigen. Grabbe lässt alles willenlos mit sich geschehen. Sein Vorstellungskreis wird enger und enger, seine Interessen schwinden mehr und mehr. Das einzige, was ihn noch beschäftigt, ist sein Drama „Die Hermannsschlacht“, nachdem er den „Hannibal“ vollendet, der von Immermann zum Drucke befördert worden. Nichts vermag seine Auf-

merksamkeit ausserdem noch zu fesseln. Nie hat er die Ausstellung der Düsseldorfer Maler, deren Schule damals weltberühmt war, betreten. Immermann schreibt wörtlich: „Seine Gedanken bewegten sich nur noch um einen kleinen Raum.“ Dabei geht es mit der geistigen Kraft schnell bergab. Es stellt sich bei Grabbe eine allgemeine Ermüdung ein. Die Anzeichen davon finden wir bereits in der Frankfurter Zeit, wo er Duller die Mitarbeiterschaft anbot. Das Bedürfnis nach Ruhe kommt auch in seinem Plane zum Ausdruck, der Dichtkunst Valet zu sagen und späterhin nur als Historiker zu arbeiten. Das blosse Aufzählen der Thatsachen erscheint ihm leichter als das künstlerische Verknüpfen und Aufbauen. Derselben Stimmung entspringt die Bitte an Immermann, ihm Sachen zum Abschreiben zu geben. Man hat viel über diesen Punkt lamentiert und sich darüber aufgehalten, dass ein Dichter wie Grabbe als Rollenabschreiber thätig war, wobei meistens eine Faust gegen Immermann gemacht wird. Dabei verkennt man jedoch gänzlich die damalige Gemütsverfassung Grabbes. Sein Ehrgeiz war längst dahin, und das gedankenlose Abschreiben musste auf seinen müden Geist eher wohlthuend wirken. Uebrigens hat Grabbe dieselbe Bitte schon früher in einem Briefe aus Frankfurt a. M. an Wolfgang Menzel, den er ebenfalls um Hilfe anging, gerichtet. Dass Immermann in die Lage kam, sie zu gewähren, kann ihm unmöglich als schlechte Behandlung Grabbes ausgelegt werden.

Wie sehr das Gedächtnis Grabbes bereits gelitten, geht aus seiner eigenen Aeusserung hervor, er habe sich niemals in Düsseldorf zurecht finden können, und erst sein Wirt habe ihm durch einen aufgezeichneten Plan das Alleingehen ermöglicht. Noch trauriger ist die Schilderung, welche Immermann entwirft: „Weil er sich nämlich nie in den Weg finden lernte, so musste ihn seine Magd jederzeit zu mir begleiten. Auf diese Weise aber langte das Paar in meinem Garten an: Grabbe mit ernsthaftem Gesicht hinter der Magd einherschreitend, die Magd aber ihr errötendes Antlitz halb in der Schürze verborgen, sich schämend, dass sie einen so grossen Herrn bei Tage über die Strasse führen müsse.“

Das Verhältnis mit Immermann löste sich bald. Auf

wessen Seite die Schuld an der Trennung liegt, ist kaum mehr festzustellen. Doch sei auf den Umstand hingewiesen, dass Grabbes Leben eigentlich überhaupt keine dauernden Freundschaften aufzuweisen hat. Während seine Detmolder Landsleute wohl mehr aus Mitleid zu ihm hielten, brach der Verkehr mit seinen litterarischen Freunden, den Berliner Genossen, Tieck, Kettembeil, immer nach kurzer Zeit ab.

Im Jahre 1836 langte der Dichter wieder in seiner Heimatstadt an, gebrochen an Leib und Seele. Die Gestalt war bis zum Skelett abgemagert, die Augen trüb, sein Kopf kahl geworden. Seine letzte Lebenszeit, ein ununterbrochenes Siechtum, hat Ziegler genau geschildert. Es ist hier nichts hinzuzufügen.

Am 12. September 1836 starb er in den Armen seiner Mutter. Ziegler gibt als Todesursache Rückenmarksschwindsucht an. Willkomm sagt: Er starb an verbrannten Eingeweiden. Mit diesen Worten meint er wohl das Richtige, obwohl die heutige Wissenschaft den Ausdruck nicht kennt. Der Alkohol war die mittelbare Ursache seines Todes. Er erzeugte einen frühzeitigen Marasmus, ein langsames Verhungern, da der geschwächte Magen nicht mehr imstande war, Nahrungsstoffe aufzunehmen und zu verarbeiten.

Das traurige Leben eines unglücklichen Menschen liegt vor uns. Zwar kann man ihn nicht von jeder sittlichen Verantwortlichkeit entlasten; aber man muss zugestehen, dass gerade das Leben für Grabbe ein besonders schwerer Kampf war. Die ärgsten Feinde waren in seiner eigenen Brust.

Die schönsten Worte über Grabbe hat wohl Immermann gefunden: „Grabbe gehört zu den Verschrieenen, und Männlein und Weiblein meinen, wenn er nur gewollt hätte, er hätte schon anders sein können. Ich aber sage: er konnte gar nicht anders sein als er war, und dafür, dass er so war, hat er genug gelitten. Die Pflicht der Lebenden aber ist es, die Toten über der alles nivellierenden Flut des mittelmässigen Redens und Meinens emporzuhalten.“

Wir haben bei der Betrachtung von Grabbes Leben das Krankhafte seiner Natur erkannt. Damit haben wir einen sicheren Standpunkt gewonnen, von welchem aus wir auch die dichterischen Werke einer allgemeinen Prüfung unterziehen können, und vielleicht finden wir auf diesem Wege die Erklärung für viele unbewusste und unklare Aeusserungen unseres ästhetischen Gefühls. Wie oft muss man bei der Lektüre eines Grabbeschen Dramas trotz aller Bewunderung den Kopf schütteln! Wie häufig vermisst man bei allem Erstaunen vor der Grösse des Gedankens eine wirklich innere Wärme! In allen solchen Fällen tritt uns das Krankhafte aus seiner Kunst unbewusst, aber abstossend entgegen.

Ein hervorstechender Zug, der sich bei den meisten „minderwertigen“ Genies findet, ist die Einseitigkeit. Grabbe hat in seinem ganzen Leben nur eine Kunstgattung gepflegt, das Drama. Auch seine Kritiken behandeln nur dramatische Erzeugnisse. Als er einen Roman schreiben wollte, ist er über den Anfang nicht hinausgekommen. Seine Lyrik ist schülerhafte Nachahmung.

Aber auch für gewisse einzelne Symptome, die in dem Leben des Dichters immer wiederkehren und dem Ganzen ihren Stempel aufdrücken, finden wir parallele Erscheinungen in seiner Kunst.

Es ist bezeichnend, dass Grabbe, der sich niemals in das Alltagsleben finden konnte, der sich den gewöhnlichsten Anforderungen, die Umgebung und Gesellschaft an ihn stellte, nicht gewachsen zeigte, auch kein Gefühl für die Poesie des Lebens, keinen Blick für die Schönheit der umgebenden Landschaft hatte. Es ist kein Zug seines Lebens unmittelbar in seine Dichtung übergegangen; kein Erlebnis, keine Stimmung, keine befreundete Persönlichkeit hat in irgend einem seiner Stücke einen Platz erhalten. Leben und Dichten gehen bei ihm nebeneinander her wie zwei parallele Linien, deren Schnittpunkt erst in der Unendlichkeit liegt.

Grabbe besass desgleichen nicht die Fähigkeit, sich in die Seelen anderer Menschen hineinzuleben. Niemals hat er die Frauen wirklich verstanden, und das ganze Unglück seines Ehelebens ist mit darauf zurückzuführen. Infolgedessen tritt

auch in seiner Dichtung das weibliche Element allzusehr in den Hintergrund. Grabbe ist kein Dichter der Liebe. Die Frau ist bei ihm entweder nur die Gattin, der Schatten des Mannes, die ihm auf Schritt und Tritt folgt, für ihn lebt und leidet, oder auf der andern Seite das Mannweib, das den Mann an Energie übertrifft. So haben wir die eine Richtung verkörpert in der Cäcilie im „Herzog von Gothland", in den beiden Gattinnen aus den Hohenstaufendramen, Mathildis und Konstanze, die andere in der Herzogin von Angouleme und Thusnelda. Alle diese Figuren erhalten ihre Bedeutung aber erst durch den Mann, dem sie entweder dienen, oder den sie zur That anfeuern. Die starken Frauencharaktere schöpfen ihre Kraft auch nicht aus starkem weiblichem Empfinden, sie sind im Grunde genommen nur verkleidete Männer. Nirgends aber ist das Weib um seiner selbst willen, niemals liebend und thätig in der Liebe dargestellt. Selbst in „Don Juan und Faust" behandelt Grabbe das weibliche Element nur als Nebensache. Nur zwei sparsame Scenen stehen der Vertreterin ihres Geschlechtes, Donna Anna, zur Verfügung, und Grabbe hat ihr nichts als einige Gemeinplätze und ein paar schwülstige Bilder in den Mund zu legen gewusst. Das tragische Spiel „Nannette und Maria", das eine Liebestragödie enthält, ist eine vollkommene Karikatur und zeigt Grabbes Unfähigkeit, solchen Vorwurf zu bearbeiten, ganz deutlich.

Grabbe war seiner ganzen Natur nach auf litterarische Vorbilder angewiesen. In der Art und Weise, wie er dieselben benützt, kommt seine krankhafte Veranlagung wieder zum Vorschein. Seine allzugrosse Meinung von der eigenen Persönlichkeit ist es, durch welche er in eine ganz seltsame Stellung in der Litteratur kommt. Wie er in seinem Leben immer als der bedeutende, überlegene erscheinen will, so befindet er sich auch in seiner Kunst immer in der Opposition, indem er von dem Gedanken ausgeht, alles besser machen zu können.

Seine Werke sind nicht der Ausfluss einer frei schaffenden Gestaltungskraft, die klar und ruhig die Stoffe aus der Gegenwart oder Vergangenheit herausgreift, sondern sie werden gewissermassen erst durch eine Reaktion seines Naturells

gegen vermeintliche Verkleinerungen und Verwässerungen von anderer Seite ausgelöst. Es scheint so, als ob der Dichter mit jedem Werke einen hingeworfenen Handschuh aufnehmen will. Die Stoffe, die er behandelt, haben für ihn kein Interesse an und für sich infolge ihres poetischen Gehaltes, sie werden erst für ihn von Bedeutung, weil er an ihnen etwas besser machen kann. So unternimmt er es im „Herzog von Gothland", die Stürmer und Dränger zu übertrumpfen. Seine Opposition gegen Goethe im „Don Juan und Faust" liegt klar zu Tage. Dass er sich thatsächlich für fähig hielt, etwas Besseres zu leisten als Goethe, geht aus folgender Briefstelle hervor: „Was ist das für ein Gewäsch über den Faust! Alles erbärmlich! Gebt mir jedes Jahr 3000 Thaler, und ich will euch in drei Jahren einen Faust schreiben, dass ihr die Pestilenz kriegt Mein Faust und Don Juan ist nur 'ne dumme Vorarbeit."[1]). Im „Napoleon" tritt er bewusst gegen die Napoleondichter seiner Zeit in die Schranken. Bei der Abfassung der Hohenstaufendramen reizt ihn nicht so sehr der poetische Vorwurf als der Gedanke, der deutschen Nation in diesen Dichtungen das lang ersehnte Nationaldrama wie Shakespeare der britischen zu schenken[2]).

Und welche Stoffe sind es denn eigentlich, die Grabbe behandelt? Er setzt Himmel und Erde in Bewegung, die grössten Ereignisse der Weltgeschichte erledigt er wie Alltäglichkeiten. Nie kommt ihm der Gedanke, ob seine Kraft auch für die Grösse des Stoffes ausreichend sei. Nirgends in seinen Aeusserungen oder Briefen finden wir einen Zweifel, auch nur eine einzige hemmende Vorstellung auftauchen. Stoffe, an denen andere verzweifelt, bereiten ihm nicht die mindeste Schwierigkeit; Probleme, über die andere ein Menschenleben zugebracht, löst er im Laufe weniger Monate. Es ist interessant, ihn mit dem Melancholiker Heinrich von Kleist zu vergleichen. Kleist brütet jahrelang über „Robert Guiskard", Entwurf auf Entwurf entsteht und wandert ins Feuer, bis er endlich verzweifelnd zusammenbricht. Grabbe dagegen schreibt ein Werk wie den

[1]) Mitgeteilt von Willkomm („Blitze", Seite 185).

[2]) Vgl. Brief an Kettembeil vom 20. Januar 1828.

„Napoleon“ in denkbar kürzester Zeit und zweifelt keinen Augenblick, dass er das Problem dieser welterschütternden Erscheinung erschöpfend gelöst habe. Und lassen wir nun Grabbes Vorwürfe Revue passieren, so fehlt eigentlich keines jener bekannten Motive, nach denen jeder junge Dichter im ersten Feuereifer gegriffen, nach deren Gestaltung er sich gesehnt, bis er zur Erkenntnis seiner Kraft gekommen. Darin blieb Grabbe ein ewiges Kind. Alle Grössen der Geschichte versammelt er um sich: die Hohenstaufen aus dem Mittelalter — auch Konradin tauchte schon im Hintergrunde auf — Sulla und Hannibal aus dem Altertum, Napoleon aus der Neuzeit. Nimmt man nun auch noch die Entwürfe hinzu, so gesellt sich ein Alexander zum Hannibal, ein ewiger Jude, ein Christus zum Faust[1]). Wie weit bleibt Grabbes Werk hinter der Grösse dieser Stoffe zurück! Daher rührt die Empfindung, die sich uns so häufig bei seinen Werken aufdrängt, dass Grabbe niemals das letzte Wort über irgend eine geschichtliche Figur gesprochen habe. Dieser Mangel an Selbsterkenntnis entspringt ebenfalls Grabbes kranker Natur. Er ist nie von ihm gewichen, sondern eher mit den Jahren stärker geworden.

Obwohl sich Grabbes Leben bergab bewegte, ging die Kühnheit seiner Entwürfe nicht um Haaresbreite zurück. Der Dichtungsweise aber, der Art, die Stoffe zu verarbeiten, merkte man die niedergehende Kraft des Dichters deutlich an. Während in der früheren Zeit der Dichter noch durchaus Herr seines Stoffes ist, denselben nach seinem Geiste umprägt, wächst in der letzten Periode seines Schaffens der Stoff dem Dichter über den Kopf und zwingt ihn nun seinerseits, ihm zu folgen. Die letzte Periode Grabbescher Dichtung, die, nachdem ihre Eigentümlichkeit schon in Einzelheiten der früheren Stücke zu Tage getreten, entschieden mit dem „Napoleon“ beginnt und mit der „Hermannsschlacht“ aus-

---

[1]) Er trug sich auch mit dem Gedanken, einen „Eulenspiegel“ zu schreiben. In dieser Komödie wollte er alle faulen Flecken unserer Ueberkultur ausbrennen und alle unnatürlichen Laster unserer sogenannten feineren Geselligkeit blutrünstig geisseln. Vgl. Dullers Biographie S. 66.

läuft, ist in der widersprechendsten Weise von berufener und unberufener Seite beurteilt worden. Namentlich wird „Napoleon“ fast uneingeschränkt als ein Meisterwerk anerkannt. Immermann hält das Stück für den Gipfel Grabbescher Dramatik, Scherr bezeichnet es als die bedeutendste dichterische Transfiguration des Napoleonismus überhaupt. Die poetische Schönheit einzelner Scenen, gelungene Massenwirkung und die Weite der historischen Perspektive soll und muss auch anerkannt werden. Aber als Ganzes betrachtet und in den Zusammenhang der dichterischen Entwicklung gestellt, bedeutet jedoch dieses Drama den beginnenden Niedergang, den Anfang vom Ende. Die Ursachen dieses Niederganges sind dieselben, die sein Leben und seine Gesundheit untergruben. Unter dem verderblichen Einflusse des Alkohols erlahmte seine physische wie seine schöpferische Kraft. Wir sahen, wie sich mit dem Verfall der körperlichen Kräfte eine allgemeine Ermüdung und Abnahme der geistigen Thätigkeit paarte. Er, der auf seinen Dichterberuf so unendlich stolz ist, will ihn aufgeben, will Historiker werden. Ehrgeiz und Interesse schwinden, der Vorstellungskreis wird enger, er sehnt sich nach Ruhe. Dieser Sehnsucht nach Ruhe entspringt das Anerbieten an Duller, mit ihm zusammenzuarbeiten, und in letzter Linie auch die Bitte an Menzel und Immermann, ihm Sachen zum Abschreiben zu geben. Mechanische Arbeit dünkt ihm schliesslich das Beste: sie vertreibt die Zeit und strengt den müden Geist nicht mehr an. Diesen Seelenregungen entspricht die letzte Wendung in seiner Kunst ganz und gar, und wenn Grabbe selber lebhaft für seine jüngste Produktion eintritt, so geschieht es vielleicht gerade deshalb, weil er ihre Schwäche kennt. Was bedeutet denn die letzte Periode der Grabbeschen Kunst anderes als ein Verzichtleisten auf das Hinabsteigen in die Tiefe, ein Sichverbreiten auf der Oberfläche? Grabbe unternimmt es nicht mehr, die einzelnen Charaktere zu analysieren und ihre Handlungen darauf zurückzuführen, und je mehr seine eigene schöpferische Thätigkeit in den Hintergrund tritt, drängt sich das von der Geschichte Gegebene in den Vordergrund. So kommt das Ueberwuchern der Anekdote. Viele Scenen werden nur geschrieben, um

einen bekannten historischen Ausspruch zur Geltung kommen zu lassen, und an die Stelle frei erfundener Situation treten einzig und allein geschichtliche Ereignisse. Die inneren Zusammenhänge fehlen, nur lose reiht sich zeitlich eine Begebenheit an die andere. Die Massen der auftretenden Völker werden nur noch zum Teil in sich gegliedert, meistens wirken sie nur als Ganzes. Schliesslich wirft Grabbe ganze Heereskörper, wie Brigaden und Divisionen, auf den Schauplatz der Handlung. Dass für die Entwicklung derartiger Massen die Bühne zu eng ist, liegt auf der Hand; aber es ist bezeichnend, dass nicht einmal in Wirklichkeit so viel Massen auf einen Raum konzentriert waren wie etwa in der Grabbeschen Schlacht bei Belle-Alliance. Infolgedessen treten die einzelnen handelnden Personen mehr und mehr zurück, ihre Umrisse verschwinden gleichsam in der grossen Masse, die den Hintergrund ausfüllt. Die Hohenstaufendramen verhalten sich zum „Napoleon" und zur „Hermannsschlacht" wie ein historisches Gemälde zu einem Schlachtenpanorama: das künstlerische Urteil ist damit gefällt. Heinrich VI. ist thatsächlich der führende Charakter im Stücke, in jeder Scene sehen wir ihn grösser und machtvoller hervortreten, in seiner Hand laufen alle Fäden zusammen. Neben Napoleon stellt sich eine Unzahl von Figuren, welche er, der Imperator, gar nicht überragt, und das einzige Mittel des Dichters, seine Grösse zu charakterisieren, sind Kommandoworte. Auch die poetischen Situationen, ganz abgesehen davon, ob sie frei erfunden sind oder nicht, werden in der späteren Zeit nicht mehr vollkommen ausgebeutet. Nach wie vor legt Grabbe Gewicht auf solche Situationen, die durch das Zusammenwirken von Persönlichkeit, Ort und Zeit schon an und für sich poetisch sind. Er stellt z. B. Heinrich VI., nachdem er allen Widerstand gebrochen, auf die Höhe des Aetna und lässt ihn dort von der Weltherrschaft träumen. Ebenso führt er den verbannten Napoleon an den Strand des Meeres und lässt ihn von dort sehnsüchtig nach Frankreichs Küste hinüberschauen. Beide Scenen sind stimmungsvoll entworfen; aber während Grabbe noch im „Heinrich VI." über ein klingendes Pathos und eine Fülle der herrlichsten Bilder verfügt, scheint diese Quelle im

„Napoleon" versiegt. Das hat aber nicht seinen Grund in der Nähe der Zeit, in welcher die Begebenheiten spielen, und dem dadurch bedingten Realismus; denn ganz unrealistisch redet Napoleon das Meer mit „Amphitrite" an. Aber der Dichter vermag sich nicht mehr zu erheben: die vielen Gedanken, welche in diesem entscheidenden Momente die Brust des Korsen durchstürmen müssen, verwandeln sich ihm nicht mehr in Worte. Man hat die Gestalten der letzten Dramen häufig mit Figuren aus Marmor oder Erz verglichen; mir scheint ein Vergleich mit den groben Holzschnitten, die in einfachen, starken Linien nur eine oberflächliche, aber volkstümliche Charakterisierung zeigen, viel passender. Die Grabbeschen Figuren, welche er alle der Geschichte entnahm, bieten keine neuen, künstlerisch individuellen Züge. Ihre Physiognomie ist bereits jedermann bekannt.

Dass diese letzte Periode Grabbescher Dramatik keinen Aufschwung, sondern einen Niedergang bedeutet, wird am klarsten, wenn man den letzten Ausläufer dieser Richtung, „Die Hermannsschlacht", einer Prüfung unterzieht. Auch die begeisterten Verehrer des Dichters, die Bewunderer seiner Lakonismen haben dies Stück kaum zu retten versucht, und dennoch zeigt es im Grunde nur dieselben Züge wie der „Napoleon", wenn auch verstärkt und verzerrt. Grabbes letztes Drama ist nichts als eine Karikatur. Die Darstellung ist unglaublich plump, jede künstlerische Gruppierung fehlt. Der Dichter verzichtet vollkommen auf eine Vorbereitung der Ereignisse, auf eine einleitende Charakterisierung der Personen. Die Akteinteilung ist aufgegeben, ohne jede Steigerung in sich gelten die Schlachttage als Abschnitte des Dramas. Die Personen kommen und gehen, wann es dem Dichter einfällt, ohne jede Motivierung. Von wirklicher Kunst ist hier nichts mehr zu spüren. Dahin, zur vollständigen Selbstauflösung, musste notwendig eine Kunstrichtung führen, die von vielen als der Höhepunkt der dramatischen Kunst überhaupt gepriesen wurde.

Unaufhaltsam, wie Grabbes Leben, drängte auch seine Kunst dem Ende zu. Seine letzten Entwürfe, soweit sie uns erhalten sind, gehen denselben verhängnisvollen Weg: es ist

4

nicht schade, dass sie nicht ausgeführt wurden. Er hatte nichts mehr zu sagen, als er schied. Der Vulkan war ausgebrannt, noch ehe er in sich zusammensank.

Das sind die charakteristischen Züge, die der Grabbeschen Kunst als Ausflüsse seiner kranken Natur anhaften. Und zwar sind sie so stark und wirken, wenn man sie auch nicht klar erkennt, doch so abstossend, dass gerade aus diesem Grunde Grabbe trotz der lautesten Bewunderung keine Nachahmer gefunden. Einsam steht er in unserer Litteratur. Seiner Kunst haftet etwas Fremdes, Ungesundes an, das das frische, pulsierende Lebensblut nicht in sich aufnimmt, sondern so bald als möglich ausscheidet.

II.

„Herzog Theodor von Gothland“.

Von Grabbes Jugendpoesien ist uns nichts erhalten. Aus den Berichten seines Biographen geht nur hervor, dass er keine lyrische Epoche durchzumachen hatte, sondern sich von Anfang an mit ganzer Kraft dem Drama zuwandte. Seine Natur drängte eben nicht zu unmittelbarer Gefühlsäusserung. Kein Vers, keine Strophe, wie sie der Augenblick hervorbringt, gibt uns Kunde von dem ersten Erwachen der schöpferischen Kraft. Sein Talent tritt gleich bewusst auf; nicht die Empfindung, der Gedanke steht im Vordergrund. Nicht der Dichter selbst, sondern seine Figuren sprechen ihn aus.

Auf uns ist nur der Titel einer Jugendtragödie gekommen: „Der Erbprinz“. Ueber den Inhalt wissen wir weiter nichts als das lakonische Urteil eines Schulfreundes Petri; er habe darin wie bei den ersten Würfen fast aller neueren deutschen Tragödiendichter, ein kleiner Titan, den Pelion auf den Ossa getürmt, „ohne dass man eigentlich das zureichende Motiv gewahr wurde“. Die „ungemeine Kraft des Ausdruckes“, „glänzende Stellen“ werden noch hervorgehoben.

Nach diesen spärlichen Andeutungen sich auch nur ein einigermassen klares Bild von dem verlorenen Stücke zu machen, ist unmöglich. Nur so viel geht daraus hervor: das Stück war eine Anfängerarbeit, rhetorisch aufgeputzt, ohne dass gerade der Grundgedanke klar zu Tage lag, und hatte einige Aehnlichkeit mit den Jugendwerken der damals gelesenen Dichter. Berücksichtigt man nun die Zeit der Entstehung, den Titel und das Urteil Petris, so kann man auf den Gedanken kommen, dass sich Grabbe in diesem Stücke an die himmelstürmenden Tendenzen der Stürmer und Dränger

angeschlossen habe. Ja, man wird unwillkürlich an „Julius von Tarent“ oder „Die Zwillinge“ erinnert. Vielleicht kam im „Erbprinz“ schon ein Brudermord vor. Jedenfalls gewinnt diese Vermutung etwas Wahrscheinlichkeit, da wir Grabbe in dem folgenden Stücke „Der Herzog von Gothland“, namentlich im Anfange desselben, entschieden auf dieser Bahn wandeln sehen.

Die Anfänge dieser Tragödie, welche seinen Namen zum erstenmale bekannt machen sollte, reichen ebenfalls noch in die Detmolder Gymnasialzeit. In Leipzig wurde das Stück weitergeführt und schon einzelne Teile Lehrern und Freunden mitgeteilt. Am 11. Juni 1822 erhielt es in Berlin den endgültigen Abschluss.

Da uns weder der Dichter noch seine Freunde irgendwelche Nachrichten darüber hinterlassen, so ist es nicht mehr möglich, die einzelnen Abschnitte dieser Genesis an dem Stücke selber nachzuweisen. Einzelne Scenen, in denen das romantische Element stark hervortritt, wird man mit Recht in die spätere Zeit, speziell in den Berliner Aufenthalt, versetzen, wo der Dichter mit den Vertretern der Romantik persönlichen Verkehr unterhielt. Ob eine spätere stilistische Bearbeitung etwaige Unterschiede verwischt hat, muss ebenfalls dahingestellt bleiben, ist aber bei der Verwilderung des Stils im ganzen Stücke nicht wahrscheinlich. Wir müssen uns mit der Annahme begnügen, dass sich Grabbes Individualität und Kunstanschauung in der Zeit, da er an dem Stücke arbeitete, trotz der wechselnden Eindrücke, die das Leben ihm bot, wenig gewandelt haben.

Das Stück stellt sich uns als eine frei erfundene Tragödie im historischen Gewande dar. Das bestätigt Grabbe selbst in einem Briefe an Kettembeil (23. Sept. 1827)[1]: „Mr. Gothland ist in der Handlung eine Erfindung, obwohl ich, eh' ich ihn begann, aus angeborner Liebe nordische Natur und Geschichte studiert hatte. Es gibt in der nordischen Historie einen Erik Blutaxt — der möchte in einigen Punkten an Gothland erinnern.“

[1]) Bl. IV, 412.

Von dem nordischen Helden, den Grabbe erwähnt, berichtet uns Snorris Heimskringla. Er war ein Sohn Harald Harfagri's und wurde von demselben, da er die anderen Söhne durch seine edle Abkunft überragte — er stammte von einer jütischen Prinzessin ab —, zu seinem Nachfolger bestimmt und somit den andern vorgezogen. Sein ganzes Leben bestand nun in einem Kampfe gegen seine Brüder, um sich in seiner Stellung zu behaupten, einem Kampfe, der von beiden Seiten mit der ganzen Grausamkeit jener Zeit geführt wurde. Schliesslich musste er einem unehelichen Sohne Haralds, Hakon, der später den Beinamen der Gute erhielt, weichen. Er zog auf Wikingfahrt und wurde Lehnsmann des Königs Athelstan von England. Nach dessen Tode fiel er in einer Schlacht gegen seinen Nachfolger. Die historische Persönlichkeit ein Wikinger vom Scheitel bis zur Sohle! Was hat nun diese Gestalt mit der Figur des Herzogs von Gothland gemeinsam? Weder Heimat, Geburt, Lebensschicksale noch Charakter stimmen überein. Nur ein Zug findet sich in dem Leben beider, der Bruderkampf; die Beweggründe jedoch, der Verlauf und das Ende desselben, alle Momente sind so verschieden, dass man den Gedanken kaum abweisen kann, Grabbe habe sich durch den grausigen Klang des Beinamens „Blutaxt“ dazu verleiten lassen, erst nachträglich seinen Helden mit dem Wikinger Erik zu identifizieren.

Es kam dem Dichter überhaupt nicht darauf an, ein einheitliches Zeitbild zu entwerfen. In bewusster Anlehnung an Shakespeare erlaubt er sich die kühnsten Anachronismen, ja er kokettiert sogar damit, und das mittelalterliche Kostüm wird mit modernen Flicken verbrämt[1]). Hat er dem Leser durch Ausdrücke wie „Streitaxt“, „Herold“, „Burgvogt“ den Apparat des mittelalterlichen Krieges vor das Auge geführt, so zerstört er im nächsten Augenblick diesen Eindruck wieder durch ganz andere Bezeichnungen wie „Bataillon“, „Schwadron“, „Infanterie“. Und wenn von einem schwedischen Offiziershute und gar von dem „Obersten Torst“ die Rede

---

[1]) In der Abhandlung „Ueber die Shakespearomanie“ tadelt später Grabbe selber die Anachronismen (Bl. IV, 160).

ist, fühlt man sich beinahe in die Zeit des dreissigjährigen Krieges versetzt. Auch das Kolorit der nordischen Landschaft ist nur mit wenigen Strichen angedeutet. Die Städte Nyköping, Stockholm, Upsala, ebenso das Kiölgebirge werden nur erwähnt, nicht geschildert. Die Ostsee, die so häufig genannt wird, entbehrt ebenfalls der charakteristischen Züge. Sie ist das Meer im allgemeinen. Aus der zahmen Binnensee wird bei Grabbe das stets feindliche Element, immer in Aufruhr und starrend von Klippen und Untiefen. Um den grausigen Eindruck noch zu erhöhen, bevölkert er sie mit den Ungeheuern der südlichen Meere. So scheint der Mantelroche[1]) aus der Schillerschen Charybde in die Ostsee verschlagen zu sein.

Dieselbe Inkonsequenz herrscht in der Benennung der handelnden Personen. Nur die Nebenfiguren erhalten wirklich nordische Namen wie Biörn, Holm, Erik, Skiold und andere, während der Herzog von Gothland und seine Brüder durch ihre deutschen Namen wie Theodor, Friedrich, Manfred lebhaft von den anderen abstechen. Schon daraus hätte man erkennen können, dass Grabbe überhaupt keine nordischen Gestalten schaffen wollte. Es ist deshalb vollkommen unrichtig, bei der Beurteilung des Stückes, wie Blumenthal thut, von der „ziellosen Berserkerwut des Nordlandsrecken“ zu sprechen. Das ist nichts als eine hohle Phrase; denn ein Nordlandsrecke und ganze Scenen, angefüllt mit allen Qualen des Gewissens und Reflexionen über Gott und Unsterblichkeit, das sind Dinge, die sich schlechterdings nicht vereinigen lassen. Mit den Bestrebungen im Anfange unseres Jahrhunderts, das nordische Heldentum in der Dichtung wiedererstehen zu lassen — ich erinnere an Oehlenschläger —, hat Grabbes Stück nichts gemeinsam.

Nur an einzelnen kleinen Nebenzügen ist ersichtlich, dass sich Grabbe thatsächlich mit der Geschichte der nordischen Länder, die den Schauplatz für sein Drama abgeben, befasst hat. So ist es gewiss nicht ohne Absicht vom Dichter ein-

---

[1]) Bl. I, 164.

geteilt, dass gerade der König Olaf, als sich nach verlorener Schlacht die Vertreter der guten Sache trennen, um in verschiedenen Ländern neue Truppen gegen den Usurpator Gothland zu sammeln, sich nach Russland wendet. Diese Episode hat ihr geschichtliches Vorbild in der Flucht Olafs des Heiligen vor Knut dem Grossen zu seinem Schwager Jaroslav in Russland. Auch der Name des Grafen Arboga verrät die Kenntnis der schwedischen Geschichte. Arboga ist eine der ältesten Städte Schwedens und speziell dadurch bekannt, dass 1561 Erich XIV. in ihren Mauern einen Reichstag abhielt, auf dem die Herzogsmacht wesentlich beschränkt wurde. Dass gerade der selbstherrlichste der schwedischen Grossen, der so schnell von seinem Könige abfällt, diesen Namen erhalten hat, ist entschieden beabsichtigt und eine richtige, durchaus nicht aufdringliche Unterbringung des historischen Wissens.

Nichtsdestoweniger darf man sich durch diese Nebenumstände keineswegs zu der Annahme verleiten lassen, Grabbe sei durch das historische Studium erst dazu gebracht worden, die Heimat seiner dichterischen Helden nach dem düsteren Norden zu verlegen. Die zeitgenössische deutsche Litteratur ist es, die seinen Sinn nach Skandinavien lenkte, und das historische Studium tritt dann erst später ergänzend hinzu. Müllners Tragödien „König Yngurd“ und die berüchtigte „Schuld“, welche beide in dem bekannten Aufsatze über die Shakespearomanie von Grabbe als die erfreulichsten Erscheinungen am deutschen Theaterhimmel nach Schillers Tode bezeichnet werden[1]), spielen beide in Norwegen; Grabbe wählt Schweden, ohne dass ein Unterschied betont würde. In dem letzteren Stücke wird sogar der Gegensatz zwischen dem sonnigen Süden und dem nebeligen Norden zu einem Hauptmotiv gemacht, ein Gegensatz, den Grabbe ins Paradoxe steigert, indem er einen Neger mitten in die Eiswüsten des europäischen Nordens ver-

[1]) Aus einem Briefe Grabbes an Kettembeil geht allerdings hervor, dass dies nicht sine studio geschehen sei (Bl. IV, 402). Doch schliessen absprechende Urteile bei Grabbe niemals eine Beeinflussung aus. Die ganze Abhandlung „Ueber die Shakespearomanie“ beweist das klar.

setzt. Auch die prägnantesten Momente, welche Grabbe zur Schilderung der spezifisch nordischen Natur beibringt, finden wir in dem Müllnerschen Stücke. Dort wird bereits das Nordlicht erwähnt. Doch wäre Grabbe auf diese Naturerscheinung auch wohl ohne ein litterarisches Vorbild verfallen. Bezeichnend aber ist das für den Norden so treffende Bild des Zugschwanes[1]), welches bei beiden vorkommt.

Nach dem Prinzip der idealen Ferne wollte Grabbe seine Figuren dem Publikum entrücken. Er brauchte für die wilden Gestalten seiner Phantasie einen Ort, dessen wilde Natur mit ihnen übereinstimmte. Der Schicksalsdramatiker betont das Düstere, Unheimliche, Grabbe das Wilde, Zerrissene der Gegend, der eine stellt seine Figuren in Nacht und Nebel, der andere in Sturm und Brandung.

Doch mag das Stück für sich selber sprechen.

Mehr in der Art Shakespeares allgemein orientierend als nach Lessingischer Weise scharfsinnig einführend, beginnt Grabbe sein Drama mit einer kurzen Expositionsscene, in welcher Nebenpersonen den Hörer oder Leser über die allgemeine Lage aufklären. Die eigentliche Handlung ist dabei hinter die Scene verlegt; wir erfahren sie nur aus den Erzählungen, wir erleben sie mit in den Stimmungen der handelnden Personen. Das ist ein technischer Kunstgriff, welcher zu Grabbes Zeiten schon allgemein gehandhabt wurde.

Die politische Lage erscheint in dem Stücke der historischen Wahrheit gerade entgegengesetzt: nicht die Schweden sind der angreifende Teil, sondern Finnlands Flotte bedroht Schweden mit einer Invasion. Der Schauplatz ist die Küstenlandschaft und die Personen Uferbewohner und Strandwachen, die entsetzt der feindlichen Landung entgegensehen. Die

---

[1]) Schuld I, 7.

„Singend zieht der weisse Schwan,
In der Brust den tiefen Frieden,
Wenn der Winter kommt nach Süden."

Gothland V (Bl. I, 314).

„Und südlich an dem Horizonte kommen
Die Schwäne und die wilden Gänse lärmend
Ins Nordland heimgeflogen."

Natur scheint sich für das bedrohte Land zu erheben: ein Sturm springt auf und zerschmettert die finnischen Schiffe an den Klippen. Aber nichts vermag diese wilden Horden aufzuhalten. „Mit den Degen zwischen den Zähnen“ erklimmen sie das Land, sogar die Reiterei wagt den Kampf mit den Wellen und erreicht ohne Verluste das Ziel.

Eine ähnliche Landungsscene finden wir in Shakespeares „Othello“, nur sind die örtlichen Verhältnisse dort etwas anders: die Träger der Handlung befinden sich nicht unmittelbar am Strande der See. Diesen Umstand hat die zweite Scene des zweiten Aktes in „König Yngurd“ mit dem Grabbeschen Drama gemeinsam. Bei beiden befinden sich ebenfalls die Hauptpersonen auf den Schiffen und sind in Gefahr. Vielleicht hat sich Grabbe in diesen Punkten beeinflussen lassen, ohne dass eine direkte Verbindung klar zu Tage tritt. Vergleicht man diese Scenen mit der Grabbeschen, so tritt uns deutlich aus solchen Uebertreibungen sowohl Grabbes groteske Phantasie, die gerne das Unmögliche ausmalt, entgegen als auch die gänzliche Unkenntnis des Binnenländers in Bezug auf maritime Verhältnisse. Der grosse Brite hätte seinem seegewohnten Publikum Derartiges nicht zumuten dürfen.

Die Landung gelingt also, und als erster pflanzt der finnische Unterfeldherr Usbek das Banner seines Volkes in schwedischen Boden. Aber ein Opfer haben die Elemente gefordert: ein Balken, den die Wellen von den brechenden Borden losgerissen, hat den Oberfeldherrn und Oberpriester der Finnen vor die Brust getroffen, und scheinbar sterbend schleppt man den Mohren Berdoa auf die Bühne.

Während noch seine Getreuen ihn jammernd umstehen und ihn zu rächen geloben, meldet Rossan, ein anderer Unterführer, die Ankunft eines schwedischen Gesandten, des Grafen Holm. Der Dichter hat einige Mühe, diese plötzliche Ankunft zu motivieren: der Gesandte war bereits unterwegs, und nur die Landung des Feindes hat ihm, wie Berdoa höhnisch bemerkt, die Reise über das Meer erspart. Die Einführung des Gesandten durch Rossan wird benützt, um den Leser über die Stimmung im finnischen Heere aufzuklären. Rossan kann sich nicht enthalten, auf die Frage des Grafen nach der Person

des Oberfeldherrn seinem Grolle über die dominierende Stellung desselben Luft zu machen, der in Lumpen nach Finnland kam, „während ihn jetzt Purpurmäntel umhüllen“.

Die verblüffende Unbeholfenheit Grabbescher Technik tritt uns gleich aus den Anfangsscenen entgegen. Um eine Stimmung wiederzugeben, die zwar von Wichtigkeit für den Gang des Stückes ist, die aber gar nicht in den augenblicklichen Zusammenhang passt, lässt der Dichter Rossan sein ganzes Herz in wenigen, aber entscheidenden Worten einem Manne aufschliessen, den er zum erstenmale sieht, den er als seinen Feind kennt, und dem er damit doch sein ganzes Schicksal in die Hände gibt.

Ueberhaupt gibt Grabbe in dem vorliegenden Stücke wiederholt die wichtigsten Beiträge zur Charakterisierung, die tiefgehendsten Aufschlüsse über den Zusammenhang der Handlung und den nahenden Konflikt in kleinen Nebenhandlungen, in beiseite gesprochenen Worten, ohne auf die herrschende Situation oder den Charakter des Sprechenden Rücksicht zu nehmen. Der Grund hiefür ist erstens darin zu suchen, dass Grabbe als Anfänger des Guten zu viel thut und alles sagt, was irgend gesagt werden kann. Er will den Leser möglichst von jeder selbständigen, kombinatorischen Arbeit entlasten. Auf der anderen Seite aber hat Grabbe gerade diese plumpen Hilfsmittel sehr nötig, da ihm die folgerichtige Ableitung der Handlungen aus den Charakteren, die feinere Nüancierung der Charaktere selbst nur selten gelingt. Häufig steht die Idee des ganzen Stückes in Widerspruch mit den einzelnen Charakteren, und der Dichter hilft sich dann, indem er selber durch den Mund seiner Figuren zu uns redet.

Fast sämtliche Gestalten von schwarzer Hautfarbe, sowohl in der deutschen wie in der ausländischen Litteratur, bilden die litterarische Ahnenreihe des Negers Berdoa. Was die äussere Lebensstellung betrifft, von der hier zuerst die Rede sein soll, so sind speziell zwei Shakespearische Gestalten als die eigentlichen Vorbilder zu betrachten, Aaron aus dem „Titus Andronicus“ und namentlich Othello. Obwohl sich Grabbe selbst entschieden gegen Tieck verwahrt, dass „Titus Andronicus“

irgend welchen Einfluss auf ihn ausgeübt habe[1]), können wir ihm darin nicht beistimmen. Es wird davon später noch die Rede sein. Aaron fällt mit einem barbarischen Stamme, den Goten, in ein civilisiertes Land ein: das ist namentlich ein Zug, den beide Gestalten gemeinsam haben. Beide sind das aggressive Element. Im übrigen aber steht Berdoa dem Othello näher. Othello ist vornehmlich der grosse Kriegsheld, als der auch Berdoa hingestellt wird. Beide gewinnen durch Tüchtigkeit und Unerschrockenheit im Felde die überlegene Stellung einem Volke gegenüber, von dem sie ihre Farbe und Abstammung sonst trennt. Dass Grabbe überhaupt bei der Gestaltung der äusseren Stellung Berdoas an Othello gedacht hat, beweist auch die Erwähnung der „Finnenrepublik“, ein Ausdruck, der in dem, wenn auch nur unklar angedeuteten, mittelalterlichen Kostüm sehr modern anmutet. Othello und Berdoa verkörpern das Kriegerische, Rauhe, Widerstandsfähige der schwarzen Rasse, Aaron das Sinnliche. Othello und Berdoa wuchsen im Felde auf, Aaron wurde im Harem erzogen.

Wahrscheinlich hat Shakespeares Othello überhaupt die erste Anregung gegeben und den Gedanken im Kopfe des jungen Dichters entstehen lassen, eine ähnliche auffallende Figur zu schaffen. Dazu kamen nun noch die Naturschilderungen, die er in der zeitgenössischen deutschen Litteratur vorfand: so stellte sich ein Kontrast zusammen, der geeignet schien, den englischen Dramatiker weit zu überbieten.

Berdoa ergeht sich in schmähenden Prahlereien gegenüber dem schwedischen Gesandten. Nur wenig hat dieser ihm entgegen zu halten, aber ein Wort genügt, um den Neger zu entwaffnen. Auf den Einwurf: „Vergassest du den Herzog Gothland?“ hat er nur ein „Schweig!“ zu erwidern. Sehr wirksam bereitet hier der Dichter das Auftreten seines Helden vor. Als aber trotzdem Graf Holm nicht aufhört und in wenigen Worten enthüllt, dass der Neger in früherer Zeit vom Herzog gefangen und gezüchtigt wurde, kennt sein Zorn keine Grenze mehr.

---

[1]) In den Glossen zu dem Briefe Tiecks, den Grabbe dem Stücke voranstellte (Bl. IV, 619 ff.).

Die Technik, welche Grabbe in diesem Dialoge anwendet, erinnert an eine Stelle aus Schillers „Räubern“, nämlich das Gespräch zwischen Franz und Hermann, in welchem Franz den Bastard auf seine Seite zieht. Auch dort reizt Franz den verschmähten Liebhaber dadurch zum äussersten Zorne, dass er nach und nach, gleichsam ohne auf dessen zornige Einwürfe zu achten — während er gerade darauf abzielt —, mit grausamer Konsequenz den Schleier von seinem früheren Leben zieht. Auf der einen Seite wilde Wut, die sich in kurzen, abgebrochenen Ausrufen Luft macht, auf der anderen überlegene Ruhe und Schadenfreude; beide in wirksamem Kontrast. Nicht in den Worten liegt die Aehnlichkeit, wohl aber in der Art und Weise, den gewünschten Effekt zu erreichen. Sie beweist auch nicht, dass Grabbe direkt durch die angezogene Stelle aus den „Räubern“ beeinflusst worden, wohl aber dass er mit der dramatischen Technik Schillers und deren Kunstgriffen durchaus vertraut war.

Der rasende Zornesausbruch des Negers ist von bestimmendem Einflusse auf seine Natur. Ohne auf die Bitten der Feldherrn zu achten, reisst er sich von ihnen los, und mit den Worten: „Ich bin genesen!“ steht er wiederum furchtbar aufrecht da. Nun sprudelt sein Mund über von Verwünschungen gegen den Herzog von Gothland, dem er die grausamste Rache schwört. Die Marschroute des Heeres wird geändert: statt in der Richtung auf Upsala setzen sich die Heeresmassen gegen die Gothlandsburg in Bewegung. Mit der Frage:

„Hat Theodor von Gothland Brüder?“

unterrichtet er sich über die Familienverhältnisse seines Feindes. Er erhält die Antwort (Bl. I, 38 f.):

„Ja,
Er ist der älteste von dreien . . . . .
. . . . . Skandinavien bewundert
Die Liebe, welche die drei Brüder stets
Umschlungen hielt.“

Nun ist sein Racheplan schon entworfen: „Grosse Liebe, grosser Hass!“ — Ganz im Geiste Shakespeares schliesst der Auftritt mit Kommandoworten und allgemeinem Aufbruch der Truppen.

Gerade im letzten Teile des ersten Auftrittes hat man charakteristische Beweise, wie gewaltsam Grabbe motiviert, wie unsicher er die Fundamente des ganzen Gebäudes gründet. Er hascht nach verblüffenden Effekten, ohne auch nur auf die thatsächliche Möglichkeit derselben Rücksicht zu nehmen. Phantastische und realistische Elemente werden wahllos mit einander vermischt. Die treibenden Faktoren stehen in gar keinem Verhältnis zu der Erregung der handelnden Personen und den daraus entstehenden Folgen. Der Neger wird durch die blosse Namensnennung seines Feindes gesund, nachdem ihm eben die Brust zerschmettert worden. Was ist nun der Grund dieser Feindschaft? Eine körperliche Züchtigung! Aber der Dichter verwendet kein Wort darauf, etwa anzudeuten, dass dieser Akt entscheidend in das Leben des Gezüchtigten eingegriffen habe. Es ist keine Rede von den psychischen Konsequenzen, von gekränktem Ehrgefühl, von vernichteter Lebensstellung. Das blosse Faktum muss genügen, und dazu hören wir später, dass ganz dasselbe bereits früher dem Neger in viel stärkerem Masse widerfahren ist. Ein und dasselbe Motiv muss genügen, um den Zorn des Negers gegen die weisse Rasse überhaupt und den Herzog von Gothland im besonderen zu erklären. Leichtfertiger kann sich kaum ein Dramatiker der Aufgabe entledigen, für eine Reihe entsetzlicher Greuelthaten einen einigermassen überzeugenden Grund, ein ästhetisches Gegengewicht zu finden. Dieselbe Leichtfertigkeit bekundet sich auch in der Art und Weise, wie der Dichter den Racheplan in Berdoas Hirn entstehen lässt. Dazu kommt noch die Unbeholfenheit des Anfängers, welche die Schwächen der Motivierung noch besonders ins Licht stellt. Warum erkundigt sich Berdoa nach Gothland und dessen Brüdern? Da er schon einmal mit dem Herzog zusammengetroffen ist, so ist doch viel wahrscheinlicher, dass er die Familie seines Feindes bereits kennt. Allerdings muss der Dichter die Einzelheiten dem Leser berichten, aber eine blosse Umstellung des Dialoges hätte genügt, die Situation zu klären und Charakter und Handlungsweise des Negers verständlicher zu machen. Berdoa kann sich ja lange mit dem Plan getragen haben — jetzt hört er eben erst von der Existenz der Brüder. Das

wenige, was er über deren Charaktereigenschaften in Erfahrung bringen kann, muss eigentlich seine furchtbaren Gedanken im Keime ersticken; trotzdem ist der ganze Plan, ohne auf einen etwaigen widerstrebenden Faktor Rücksicht zu nehmen, im Augenblicke fertig. Gothland besitzt Brüder: folglich wird Bruderzwist das Thema der kommenden Aufzüge sein.

Die zweite Scene zeigt einen veränderten Schauplatz: die Handlung ist in einen Saal der Gothlandsburg verlegt. Grabbe tritt dem Problem der Einheit des Ortes vollkommen unbefangen gegenüber. Er folgt hierin keineswegs den Spuren Shakespeares wie die Stürmer und Dränger, die dieses Postulat absichtlich verneinen, um durch einen möglichst häufigen Wechsel der Scene das Interesse wach zu erhalten. Er ändert den Schauplatz, wo es die Handlung erfordert. Der häufige Wechsel ist aus der Mannigfaltigkeit der Handlung zu erklären. Die Aenderung als solche erscheint ihm selbstverständlich und bereitet ihm weder Freude noch Skrupel. Das klärende Beispiel der Klassiker, namentlich Schillers, ist hierin ersichtlich[1]).

Gothland ist soeben von seinem Burgvogt Erik benachrichtigt worden, dass die Finnen mit allen Schrecknissen des Krieges den Mauern seiner Burg nahen. Er will ihnen jedoch noch nicht entgegentreten, da er auf seinen Bruder Manfred, den Kommandeur der schwedischen Reiterei, wartet, um mit ihm vereint zu siegen. Während er noch in liebevoller Versenkung einige Betrachtungen über Bruderliebe und Freundschaft anstellt, bringt ihm Rolf, ein Bote seines dritten Bruders Friedrich, der das Amt eines Kanzlers im Königreiche bekleidet, die Nachricht vom Tode Manfreds. Entsetzt fährt er auf, er kann das Unmögliche nicht glauben, und während er mit sich selber ringend in die herbstliche Natur starrt, bricht er in laute Klagen aus, dass das Schicksal gerade den Bruder, „des Nordlands königlichen Hochbaum“, gefällt, während so viel Schlechtere ihr Leben geniessen. Mit kurzen, hastigen Fragen unterrichtet er sich sodann über die näheren Umstände

[1]) Vgl. Grabbes Ansicht über diesen Punkt: „Ueber die Shakespearomanie“, Bl. IV, 168.

des traurigen Vorfalls: Manfred ist nach einem festlichen Mahle plötzlich einem Schlaganfalle erlegen. Der rein äusserliche Zufall, der plötzliche Tod einer dem eigentlichen Drama völlig fern stehenden, unbekannten Persönlichkeit, muss die Handlung in Bewegung setzen. Wie leicht hätte der Tod Manfreds in einen ursächlichen Zusammenhang mit dem Gegenspieler gebracht werden können! Als Gothland auf seine Frage nach dem dritten Bruder erfährt, dass er bereits am Todestage an den Hof des Königs gereist sei, fällt der erste Funke des Misstrauens in seine Seele. Mit heftigen Worten tadelt er den Abwesenden, dass er seine Kanzlerpflicht über seine Bruderpflicht gestellt, und stürzt dann in seinem Schmerze fort.

Berdoa und Irnak treten auf und stossen auf Rolf. Sie verlangen vor den Herzog geführt zu werden, erhalten aber eine abweisende Antwort. Durch diese Zurückweisung und durch die geheimnisvollen Mienen im Schlosse stutzig gemacht, dringt nun der Neger weiter in Rolf, er gibt ihm Geld und erfährt so bald den Grund seiner Ankunft. Durch geschickt gestellte Fragen entlockt er ihm nach und nach die näheren Umstände beim Tode Manfreds. Der Zufall kommt seinen Absichten entgegen: nur der Kanzler und sein Diener, eben jener Rolf, sind bei dem Todeskampfe zugegen gewesen. Dies seltsame Zusammentreffen benutzt der Neger. Mit den Worten: „Canaille! Ihr habt ihn gewürgt!“ herrscht er Rolf an. Als jener um Hilfe rufen will, bringt er ihn durch Drohungen zum Schweigen und zieht ihn dann durch Versprechungen ganz auf seine Seite. Seine nächste Frage ist: „Wer hat den Toten in den Sarg gelegt?“ Er erhält die Antwort: „Die Leichenfrau in Northal“, und erteilt sogleich den Befehl, sie zu erdrosseln. Beim Erscheinen Gothlands ziehen sich alle drei in eine Seitenhalle zurück.

Wiederum macht Grabbe den Leser mit der Unbeholfenheit des Anfängers auf die Unwahrscheinlichkeiten seiner Komposition aufmerksam. Warum lässt er den Neger nach dem Tode Manfreds erst fragen? Da man bereits aus dem ersten Auftritte weiss, dass Berdoa auf die Entfachung eines Bruderzwistes ausgeht, so muss doch unwillkürlich der

Gedanke auftauchen: Was wäre geschehen, wenn er nun, ohne den Tod Manfreds zu ahnen, vor Gothland getreten wäre? Es steht durchaus nicht mit dem Charakter eines Intriganten in Einklang, dass er sich in die Burg seines Feindes wagt, ohne vorher seiner Sache sicher zu sein. Diese eine Frage fortgelassen, und der Leser würde sich stillschweigend mit der Situation zufrieden geben in der Annahme, dass Berdoa die Sachlage bereits kennt.

Gegenüber der Sorglosigkeit, mit welcher der Dichter über derartige Unwahrscheinlichkeiten hinweggeht, muss es unbedingt auffallen, dass sich Berdoa ausdrücklich nach der Leichenfrau, die den toten Manfred in den Sarg gelegt, erkundigt. In der That ist dieser Zug nicht Grabbes eigenem Kopfe entsprungen, sondern eine litterarische Reminiscenz an Shakespeares „Titus Andronicus", die — man muss gestehen — nicht gerade glücklich verwertet ist. Als man in der 2. Scene des 4. Aktes dem Aaron das Mohrenkind bringt, das er in ehebrecherischem Umgange mit der Kaiserin erzeugt, fragt er die Wärterin[1]):

„Nun sage doch, wie viele sah'n das Kind?"

Als jene erwidert, dass ausser der Mutter und der Hebamme nur sie selber das Kind erblickt, fährt er fort:

„Die Kaiserin, die Hebamm' und du selbst.
Zwei schweigen wohl, ist nur kein Dritter da;
Zur Kaiserin geh' und meld' ihr dies von mir!"

Darauf bringt er sie durch einen Dolchstoss zum Schweigen.

Es ist bei Grabbe wie bei Shakespeare derselbe Zweck, der den Mordthaten zu Grunde liegt: die Verschleierung eines Thatbestandes. Bei beiden handelt es sich ausserdem um ein Weib in dienender Stellung: das ist das Bezeichnende.

Die Abhängigkeit ist um so sicherer, da, wie schon oben gesagt, eine derartige Peinlichkeit in der Behandlung der Nebenumstände durchaus nicht in Grabbes Natur liegt. Er geht stets, wo eine ähnliche litterarische Anregung nicht vorliegt, über solche Dinge einfach hinweg und hätte auch in diesem

[1]) Uebersetzung von Heinrich Voss. Grabbe las den „Titus Andronicus" zuerst in der Ursprache. Doch wissen wir, dass er die Vossische Uebersetzung besass.

Falle besser daran gethan. Denn während bei Shakespeare, wo die ganze Situation dramatisch viel gespannter und die Figur, welche aus der Welt geschafft werden soll, auf der Bühne gegenwärtig ist, diese plötzliche Mordthat ein helles Licht auf die Sicherheit und Ueberlegenheit Aarons wirft, wird bei Grabbe abermals nur das eine erzielt, dass der Leser auf die Unwahrscheinlichkeit aufmerksam gemacht wird, dass in der That nur drei Menschen von dem eigentlichen Sachverhalte bei dem Tode eines so bedeutenden Mannes wissen sollten. Was bei der Geburt eines Kindes sehr leicht möglich, ist bei dem Tode eines Generals kaum denkbar.

Die nächste Scene ist angefüllt mit den leidenschaftlichsten Klagen Gothlands über den schweren Verlust. Während er noch mit seinem Schmerze beschäftigt ist, tritt der Neger an ihn heran. Der Herzog erkennt ihn und weist ihn aus der Burg. Aber ohne sich einschüchtern zu lassen, wirft jener den Feuerbrand in die Seele Gothlands: nicht in den Armen Friedrichs, sondern durch dieselben ist Manfred gestorben, er ist ermordet auf der Burg zu Northal. Entsetzt weist jener den furchtbaren Verdacht zurück, aber seine Seele kann das zerstörte Gleichgewicht nicht wiedergewinnen. Alle etwaigen Motive zu der fürchterlichen That ziehen mit Blitzesschnelle an seinem Geiste vorüber: die plötzliche Abreise des Kanzlers taucht wieder auf . . . . Manfred war reich, der Kanzler geldgierig von Jugend an. Er will den Boten noch einmal fragen. Derselbe ist nirgends zu finden. Das stärkt den Verdacht. Berdoa lässt ihn in seinen Zweifelsqualen allein; er hat erreicht, was er beabsichtigt.

Endlich reisst sich der Herzog aus seiner Erstarrung auf. Er eilt ans Fenster, um die Rosse satteln zu lassen, damit er sich selber von dem wahren Sachverhalte im Dom zu Northal überzeuge. Plötzlich fährt er zurück (Bl. I, 59):

„. . Drüben über Northals Bergen steht
Blutäugig funkelnd, flammenhaarumweht,
Gleich dem Medusenhaupte ein Komet.“

Der Himmel selber scheint seinen Verdacht zu bestätigen.

Das Motiv, überirdische Mächte in die Handlung eingreifen und die Thaten der Menschen bestimmen zu lassen,

entlehnt Grabbe von Shakespeare. Es ist eins der Grundprinzipien der ganzen Shakespearischen Dichtung und hat auch in Deutschland überaus zahlreiche Nachahmungen gefunden. Da sich Grabbe auch an anderen Stellen seine Motive direkt an der Quelle holt, so kann man auch hier annehmen, dass kein besonders ausgesprochnes Mittelglied vorliegt. Speziell den Kometen als den Boten kommenden Unheils finden wir in „Julius Caesar". Im 2. Akt weist Calpurnia ausdrücklich auf die furchtbare Bedeutung des Wandelsternes hin:

„Kometen sieht man nicht, wenn Bettler sterben,
Der Himmel selbst flammt Fürstentod herab."

Obwohl Gothland die Bedeutung kennt, will er sich doch noch die Gewissheit von einem anderen holen. Er fragt seinen alten Burgvogt Erik und sucht sich selber zu beruhigen, indem er dessen Angst verspottet. Der aber entgegnet:

„O spotte nicht, so lang' ich denke, ist
Noch kein Komet erschienen, welcher nicht
Der Welt Entsetzliches verkündet hätte;
Bald grosses Blutvergiessen, bald geheim
Verübte unbestrafte Frevel, wie
Vergiftung, Brudermord und . . . . ."

Bei dem Worte Brudermord fährt der Herzog empor. Vergebens lässt ihn seine Gattin durch Erik bitten, das Schloss in dieser Nacht nicht zu verlassen — ein Zug, der deutlich an die Calpurnia Shakespeares erinnert —: er stürzt fort, um sich selber Gewissheit zu holen.

Die Aufzählung der Schrecknisse, welche die Himmelserscheinung ankündigt, erinnert direkt an eine Stelle im „König Lear" (I, 2). Man vergleiche:

Gloster: „Diese neulichen Verfinsterungen an Sonne und Mond bedeuten nichts Gutes. Wenn's gleich die Wissenschaft der Natur so und so auslegen kann, so bleiben für die Natur selbst die Plagen und Uebel nicht aus. Liebe erkaltet, Freundschaft zerfällt, Brüder entzweien sich; in Städten Aufruhr, in Ländern Zwiespalt, in Palästen Verrath; und das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen."

Bei beiden Dichtern kommt der Sprechende schliesslich auf das Moment, das in Frage kommt.

Den Rest der Scene beherrscht Berdoa. Eine wilde Freude hat ihn erfasst. Es gilt jetzt nur noch das Werk zu

krönen und dem Herzog im Dome von Northal zuvorzukommen. Vergebens sucht sich Rolf von dem Neger zu trennen. Er ist ihm rettungslos verfallen.

Die dritte Scene führt uns in das Innere des Doms zu Northal vor das Grabgewölbe der Gothlands. Berdoa, Irnak und Rolf treten auf. Der Dichter wendet alle Mittel auf, um das Schaurige der Situation noch zu erhöhen: der Wolf heult im Waldgebirge, Rolf zittert in Furcht vor den Toten, welche um Mitternacht ihre Gräber verlassen. Die Erwähnung der Mitternacht reizt den Neger, noch einmal seinen furchtbaren Schwur der ewigen, unversöhnlichen Feindschaft gegen die Europäer zu wiederholen.

Das hochtheatralische Moment des Schwurs, welches damit Grabbe in sein Stück einführt, ist ebenfalls nicht neu. Wir finden es bei Shakespeare, in den Ritterdramen, in den Werken des jungen wie des älteren Schiller. Dasjenige, was beschworen wird, ist sehr mannigfaltig. Racheschwur ist einer der häufigsten. Während aber in den erwähnten Stücken meist mehrere Personen an dem Schwure teilnehmen, konzentriert Grabbe alles Interesse auf die Hauptperson; die anderen bleiben nur stumme Zuschauer. Ueberhaupt ist der Schwur Berdoas nur der theatralischen Wirkung zu Liebe eingeführt. Er ist nur eine „Wiederholung" eines anderen, der die eigentliche Triebfeder der Handlung bildet, im Grunde also überflüssig. Dagegen übernimmt Grabbe die Nebenumstände ziemlich genau. Fast immer geschieht der Schwur in der Stille der Nacht und an einem Orte, dessen Einsamkeit darnach angethan ist, dass ihn niemand hört als die Mächte, an welche er gerichtet ist. Das Dunkel der Nacht, den geheimnisvollen Ort im Innern des Doms vor der Pforte des Todes finden wir bei Grabbe wieder. Die bekannte Scene der „Räuber", wo Karl Moor in tiefer Nacht vor dem Hungerturme seinen Vater zu rächen gelobt, welche den Stoff für das Titelkupfer der ersten Ausgabe geliefert, steht der Grabbeschen Scene am nächsten.

Entsetzt über den furchtbaren Schwur fragt Irnak nach dem Grunde seines grimmigen Hasses. Darauf erzählt Berdoa seine Leidensgeschichte, die wiederum darin gipfelt, dass er,

nachdem er von italischen Korsaren gefangen worden, von diesen bis aufs Blut gezüchtigt worden ist. Wir sind demselben Motive oben schon einmal begegnet. Während es aber dort nackt und bloss dem Hasse des Negers gegen den Herzog zu Grunde gelegt ist, sucht der Dichter es hier durch einige prägnante Nebenerscheinungen in der Wirksamkeit zu steigern. Das Psychische wird gegenüber dem rein Körperlichen hervorgehoben. Besonders treffend in ihrer Einfachheit ist die Bemerkung:

„Und hiessen mich 'nen Sklaven! —"

Ebenso weiter unten:

„Erbarmet euch! ich bin ein Mensch! „Du wärst
Ein Mensch? (hohnlachten sie mich an) Du bist nur
Ein Neger!" (Bl. I, 64)

Dann geht Berdoa mit Rolf in das Grabgewölbe, während Irnak als Wache zurückbleibt. Nach einer kurzen Weile stürzt Rolf mit allen Gebärden des Entsetzens aus dem Gewölbe. Aber noch erfahren wir den Grund seines Schreckens nicht. Grabbe baut hier mit grossem Geschicke eine dramatische Steigerung von gewaltiger Wucht auf. Schon ertönen Rosseshufe vor der Pforte des Domes. Während Berdoa mit seinen Helfershelfern verschwindet, erscheint Gothland. Mit einer Fackel steigt er in das Gewölbe hinab. Auch er erscheint plötzlich mit rollenden Augen, blossem Schwerte und allen Anzeichen furchtbarer Seelenqual. Wiederum werden wir noch über die eigentliche Ursache in Unkenntnis gelassen. Da ertönen abermals Trompetenstösse: der Vortrab der finnischen Reiterei rückt in Northal ein. Gothland lässt den Neger zu sich rufen. Nun sind die Rollen vertauscht. Jetzt spielt Berdoa den Ungläubigen, bis ihn Gothland, um sich zu überzeugen, in das Gewölbe schickt. Als er zurückkehrt, ist er ebenfalls entsetzt — und nun erfahren wir aus seinem Munde, während sich Gothland unter den furchtbarsten Qualen windet, alle Einzelheiten des Anblickes, der sich ihm im Gewölbe bot.

Es ist in der That ein äusserst wirksamer Kunstgriff, dass gerade Berdoa, der Leichenschänder, gleichsam zum Hohne seine eigene That erzählt. Leider sucht Grabbe gleich darauf diese

Wirkung noch zu überbieten und kommt dadurch zu einer ganz undramatischen Häufung derselben Motive. Als nämlich Berdoa seinen geheuchelten Schmerz noch mit falschen Thränen bekräftigt, ist der Herzog von seiner guten Gesinnung überzeugt und reicht ihm zum Bunde die Hand. Da macht Rolf durch eine unvorsichtige Aeusserung den Herzog auf sich aufmerksam. Er wird hervorgeholt und muss nun noch einmal die That erzählen, deren vermeintliches Opfer drunten im Gewölbe liegt. Die ganze Erzählung, wie der Kanzler mit dem Bruder gezecht, wie er sich dann gewappnet und ihn endlich kaltblütig im Schlafe erschlagen, ist mit allen realistischen Details ausgestattet, so rhetorisch aufgebaut, dass man nicht glauben kann, Rolf, ein einfacher Diener, habe dieselbe im Drange des Augenblickes plötzlich erfinden können. Hier redet der Dichter zu deutlich durch den Mund seiner Figuren. Auch psychologisch ist diese Scene unmöglich. Jede Charakterisierung ist einer rhetorischen Wirkung zu Liebe aufgegeben. Was bewegt Rolf dazu, diese furchtbaren Lügen in die Welt zu setzen? Er macht sich ja in der Erzählung selber zum Mitschuldigen. Treibt ihn nur die Angst vor dem Neger zu dieser Frevelthat? Aber er muss doch die Rache des Herzogs ebenso sehr fürchten. Er fällt auch sogleich in die eigene Schlinge, denn der Herzog wirft ihn in das Grabgewölbe, ohne auf seine weiteren Reden zu hören. Aber diese schnelle That des Herzogs ist ebenso unverständlich. Er beraubt sich dadurch des einzigen Zeugen, den er seinem Bruder entgegenstellen könnte, was um so bemerkenswerter erscheint, als er sich sofort aufmacht, um die Grossen des Reiches zu einem Blutgericht zusammen zu rufen.

War denn eine technische Notwendigkeit vorhanden, Rolf vom Schauplatze verschwinden zu lassen? Keineswegs! Er tritt im folgenden Akte wieder auf. So bleibt eigentlich nur der Grund, dass es dem Dichter um einen effektvollen Aktschluss zu thun war. Den borgt er wiederum von anderen. Die Schlussscene in der Mannheimer Bühnenbearbeitung der „Räuber“ hat Grabbe entschieden vorgeschwebt. Dort wird der Uebelthäter Franz in den Turm geworfen, hier Rolf in das Gewölbe. Bei beiden Dichtern wird ausdrücklich hervorgehoben, dass die Schuldigen Hungers sterben sollen.

Die dritte Scene des ersten Aktes hat wiederum einige Züge mit Shakespeares „Titus Andronicus“ gemeinsam, und zwar kommt speziell die dritte Scene des zweiten Aktes in Betracht. Die Situation bei Shakespeare ist folgende: Bassianus ist von den Söhnen der Tamora auf Anstiften des Mohren Aaron erschlagen worden und die Leiche in einer Grube im Walde versteckt. Aaron führt nun die beiden Söhne des Titus Andronicus, Martius und Quintus, über diese Grube; sie fallen hinein und entdecken den Leichnam. Indessen ist Aaron fortgeeilt und hat den Bruder des Bassianus, den Kaiser Saturninus, herbeigeholt. Man findet die beiden in der Grube. Der Augenschein spricht gegen sie, und sie werden als die Mörder abgeführt.

In beiden Scenen ist der treibende Faktor der Mohr, bei Shakespeare Aaron, bei Grabbe Berdoa. Das beiderseitige Bestreben geht dahin, die Rache eines Feindes — hier Saturninus, dort Gothland — gegen einen vermeintlichen Mörder aufzuhetzen. Ausserdem haben die Aeusserlichkeiten entschieden etwas Gemeinsames: hier handelt es sich um eine Grube im Walde, dort um ein Grabgewölbe; beide umschliessen einen Leichnam, dessen grausiger Anblick verhängnisvoll wird. Zwar geht bei Grabbe keine wirkliche Mordthat vorher, sondern nur eine Leichenschändung; beide Scenen zeichnen sich aber durch eine intensive Grausamkeit, durch eine wollüstige Freude am Schlachten aus.

Es ist wohl kaum zweifelhaft, dass gerade diese Scene Tieck zu der Aeusserung veranlasst hat: „Sollte Shakespeares Titus Andronicus und der Mohr Aaron, die Grausamkeit dieses alten Schauspiels Sie nicht verleitet haben?“ (Bl. IV, 621)

Der zweite Akt versetzt uns in eine Halle des königlichen Schlosses in Upsala. Als Einleitungsscene dient ein kurzes Gespräch zwischen dem Kanzler Friedrich und einem Würdenträger des Reiches, dem schon erwähnten Grafen von Arboga, das uns über mancherlei Dinge vorbereitend Aufschluss gibt, die im Laufe des Stückes von Bedeutung werden. Erstens erfahren wir, dass auch am Hofe des schwedischen Königs keine Einigkeit herrscht; der Graf Arboga ist wegen einer

Blutschuld in eine beträchtliche Geldstrafe genommen worden und spricht seinen Groll darüber unverhohlen aus. Man ahnt bereits, dass hier späterhin eine Spaltung eintreten wird. Gleichzeitig benutzt der Dichter die Gelegenheit, um einigermassen Licht auf den Charakter des verleumdeten Kanzlers zu werfen: ernst und rechtlich, mit etwas starren Zügen steht er vor uns. Aus Arbogas Worten erhellt auch, wie er es wagen kann, öffentlich gegen einen königlichen Richterspruch aufzutreten. Die Todesstrafe ist nur deshalb an ihm vorübergegangen, weil er bei dem Zaudern des Herzogs von Gothland der einzige ist, der den Ansturm der Finnen hemmen kann. Daraus wird die Stellung, welche Gothland im Schwedenreiche einnimmt, offenbar.

Verweilen wir einen Augenblick dabei!

Der allgemeinen politischen Lage, wie sie Grabbe entwirft, scheint eine Stelle aus Müllners „Schuld“, welche für die Wahl des Schauplatzes von bestimmendem Einflusse war, zu Grunde zu liegen.

In der 3. Scene des 4. Aktes sagt Jerta:

„. . . . Ein mächt'ger Feind besitzt,
Von der Ostsee Flut beschützt,
Seines Lehnherrn ferne Staaten;
Eine Flotte liegt im Hafen,
Und der König sucht ein Schwert,
Stark, ein Räubervolk zu strafen,
Das sein Eigentum verheert.“

Besonders die Erwähnung der Flotte und der Ausdruck „Räubervolk“ lassen auf eine direkte Beeinflussung schliessen. Vielleicht haben diese Verse Müllners Grabbe überhaupt erst auf die Finnen aufmerksam gemacht. Der Schicksalsdramatiker hat seinen Helden mit der nur flüchtig skizzierten Situation in keine Verbindung gesetzt. Grabbe dagegen musste diese Wechselwirkung herstellen. Infolgedessen konnte die unklare, verschwommene Physiognomie des Grafen Oerindur, der ferne von den Wirren des Reiches seinen eigenen Kampf mit dem Schicksal seines Hauses kämpft, für Gothland nicht genügen. Der überlegene Dramatiker erkannte wohl, dass er die Figur bedeutender hinstellen und durch realistische Einzelzüge plastischer herausarbeiten musste, um aus dem Spielball des feindlichen

Geschickes eine menschlich bedeutende Persönlichkeit zu schaffen, die Kraft genug besitzt, in den Lauf der politischen Dinge einzugreifen.

Diese einzelnen Momente entlehnt Grabbe von Schiller. Wallenstein ist, was die äussere Stellung anbetrifft, das Vorbild zum Gothland gewesen. Schon an dem Gleichklang der Namen kann man den Zusammenhang erkennen: Herzog von Friedland — Herzog von Gothland. Desgleichen nennt auch Grabbe seinen Helden namentlich an pathetischen Stellen nur Gothland, wie Schiller den seinen Friedland. Beide sind die ersten Feldherrn des Reiches; auf beide richten sich aller Augen, als der Feind ins Land einbricht. Späterhin werden wir erfahren, dass auch der Lauf des Lebens ein ähnlicher ist. Was Wallenstein erstrebt, bringt Gothland zur Ausführung: Abfall von dem eigenen Landesherrn und Anschluss an die feindliche Macht. Ja, was Wallenstein nur dunkel vorschwebt, glückt dem Herzog von Gothland zu erringen: die Königskrone! — —

Das Gespräch zwischen dem Kanzler und Arboga wird durch die Ankunft des Herzogs unterbrochen. Das Willkommen des Kanzlers weist er schroff zurück, in wirren Reden erinnert er ihn an die schöne Zeit des Zusammenlebens der drei Brüder, in unzusammenhängenden, hämischen Fragen erkundigt er sich nach dem Toten, nach seinen Schlössern, seinem Gelde.

Der Dichter versucht mit allen Mitteln die Verblendung des Herzogs, der an die Schuld seines Bruders mit unfassbarer Zähigkeit glaubt, menschlich verständlich zu machen. Die Verdachtsmomente, welche in dem Augenblicke, da Berdoa den Brand in seine Seele schleuderte, an seinem geistigen Auge vorüberzogen, bestätigen sich scheinbar. Alle Antworten des Kanzlers sind so unglücklich, dass Gothland in seinem Glauben bestärkt werden muss. Die Tendenz des Dichters tritt hier viel zu klar ans Tageslicht, als dass die ganze Scene überzeugend wirken könnte.

Aber der Herzog will die Strafe nicht mit eigener Hand vollstrecken; mit abgewandten Augen, ohne auf die schmähenden Reden des Bruders zu achten, winkt er ihm, zu entfliehen,

er beschwört ihn sogar. Als jener sich aber weigert, ruft er schliesslich den König und die Grossen herbei und verlangt nun Gerechtigkeit vom Gerichte des Königs.

Die Gerichtsverhandlung an sich bietet wenig Bemerkenswertes. Detailmalerei, Darstellung von Sitten und Gebräuchen, wozu hier ja Gelegenheit geboten wäre, liegt Grabbe völlig fern. Gothland beginnt seine Anklage, indem er sich mit dem Orestes vergleicht, und erzählt dann kurz, was der Leser aus dem ersten Akte bereits weiss. Dabei wird aber klüglich zuerst verschwiegen, dass der feindliche Neger es eigentlich gewesen, der den Verdacht in die Seele des Herzogs gelegt hat. Nicht ohne Geschick hat der Dichter hier die Wandlung im Innern des Herzogs zu zeigen versucht. Nicht mehr der Feind steht vor seinem Gedächtnisse, nicht der Unglücksbote, der ihm die Nachricht von dem Brudermorde gebracht, sondern der Mensch, der ihm Mitleid bezeigt in seinem tiefen Leide. Man lese nur die Stelle (Bl. I, 92):

„Mich griff Entsetzen, als ich ihn erblickte.
Vom Mörderbeil sah ich sein Haupt zerschmettert!
Mein Zweifel schwand, der Brudermord war mir
Gewiss, mein Glaube an das Heiligste
Verliess mich — und der Neger weinte!“

Vergebens wirft Graf Holm ein, dass derselbe Neger in seiner Gegenwart geschworen habe, den Herzog zu verderben. Gothland fährt fort in seiner furchtbaren Anklage, und der Donner eines nahenden Gewitters fällt mit ein.

Ein ursprünglich Shakespearisches Motiv hat hier in Schillerscher Fassung auf Grabbe gewirkt. Die Scene der „Jungfrau von Orleans“, wo der eigene Vater die Tochter verklagt und der Donner des Himmels dieselbe zu verdammen scheint, ist vorbildlich gewesen. Hier wie dort eine Anklagescene; und in beiden Stücken greifen die Himmelsmächte eigentlich ad absurdum ein, denn ein falscher Verdacht wird durch den Donner befestigt. Während aber bei Schiller der Himmel Grund hat, auf die Jungfrau zu zürnen, und überhaupt ein derartiges Moment in eine romantische Tragödie eher hineinpasst, fallen diese beiden Punkte bei Grabbe fort. Er sucht infolgedessen durch realistische Momente über die Unwahr-

scheinlichkeit hinwegzutäuschen: es kommt zur Entladung eines ganzen Gewitters.

Nun kommen auch mit pünktlicher Sicherheit die Nebenumstände zur Geltung, die der Neger schon vorbereitet. Die nächste Frage ist nach der Leichenfrau. Der Kanzler, nicht der Herzog — das ist bedeutungsvoll — hat bereits die Nachricht, dass sie erdrosselt worden. Die Frage nach dem Diener Rolf beantwortet Gothland mit folgenden Worten (Bl. I, 95):

> „Er hatte mich durch seine furchtbare
> Erzählung auf das Aeusserste gebracht;
> Ich fühlte durch mein eignes Haupt
> Des Beiles Schneide zucken —
> Die Sanftmut selber hätte sich
> Nicht länger zähmen können.
> Ich schleuderte ihn in das Grabgewölbe!“

Das klingt fast wie eine unbewusste Parodie auf Macbeth, und die Entschuldigung, Rolf sei der Leibeigene seines Hauses gewesen, ist zu lahm, um die ungeheure Lücke, die hier gähnt, auszufüllen.

Endlich ruft der Herzog Berdoa, selber zum Zeugen auf. Es entsteht eine Bewegung unter den Richtern, man will den verhassten Feind ergreifen, aber der Herzog beschützt ihn. So kommt es schliesslich zum Urteilsspruch, ohne dass aber der Hauptzeuge, eben Berdoa, vernommen wird, während es doch jedem Richter hätte auffallen müssen, wie denn eigentlich der Mohr in den Besitz der wichtigen Nachricht gelangt ist.

Hier ist Grabbe bis hart an die Grenze des Absurden gekommen.

Das Urteil lautet gegen den Kanzler. Alle sprechen ihn schuldig — nur der König spricht ihn frei. Weil gerade Berdoa der Zeuge seines Bruders ist, wird das Urteil nicht bestätigt. Der Herzog will sich nun selber sein Recht verschaffen, mit gezogenem Schwerte stürzt er auf den Kanzler los. Schon scheint es zum Bruderkampfe zu kommen; aber die Umstehenden reissen die beiden auseinander. Dieser plötzliche Gewaltakt bringt die Stimmung zum Umschlag: die Wagschale neigt sich zu Gunsten des Kanzlers. Er wirft die An-

klage auf den Herzog zurück, „weil er ihm unterm Schein des Rechten nach dem Leben getrachtet“. Der König fügt noch eine Anklage wegen Hochverrats hinzu, weil er sich mit dem Mohren verbunden. Alle verlassen ihn. Ein Hauptmann tritt an ihn heran und will ihn fesseln. Aber er entgegnet ihm mit ähnlichen Worten wie einst Marius: „Den Herzog Theodor von Gothland willst du fesseln?“ Die ganze überlegene Gewalt seiner Persönlichkeit kommt zum Ausdruck. Ohne weiteres wirft er die sich entgegenstellenden Soldaten zur Seite und stürzt seinem Bruder nach.

Bevor der Bruderstreit zum furchtbaren Abschlusse kommt, muss noch einmal — ziemlich unnötig — der Vorhang fallen. Die folgende Scene hat als Situationsangabe nur allgemein: grosser Saal des Kanzlers. Da sich die Scene unmittelbar an die voraufgehende anschliesst, so müssen wir wohl annehmen, dass dieser Saal sich ebenfalls im königlichen Schlosse von Upsala befindet.

Der Kanzler tritt ein, gleich darauf der Herzog mit Berdoa. Es kommt zu einem kurzen Gefechte, schliesslich schlägt der Herzog dem Kanzler das Schwert aus der Hand und durchsticht ihn. Das Folgende bedeutet eine geschickte Variation der sonst ziemlich stereotypen Kampfscenen. Der zu Tode getroffene Kanzler stürzt auf den Herzog zu, um mit den Fäusten weiter zu kämpfen; plötzlich fühlt er aber seine Wunde und hängt sich weinend an den Hals des Bruders. Man muss gestehen, Grabbe hat hier einen dramatischen Vorgang von ergreifender Schönheit geschaffen. Leider lässt er aber diesen Zug ohne jede Folgen. Er übt gar keinen Einfluss auf den Herzog aus, er bereitet kein Erkennen vor. Nur einen Augenblick stutzt der Herzog; aber ein paar Worte Berdoas genügen, die Bewegung zu ersticken, und er lässt es ruhig geschehen, dass der Neger den verwundeten Bruder zurückstösst.

Zur rechten Zeit tritt Erik mit Gothlands Sohne Gustav ein. Berdoa hat den Herzog jetzt vollständig in seiner Gewalt: der einzige Zufluchtsort ist das Lager der Finnen.

Den Schluss des Aktes baut nun der Dichter in gewaltiger dramatischer Steigerung auf. Aber auch hier thut er

des Guten zu viel, und anstatt in prägnanter Kürze zu Ende zu eilen, hält er den Gang der Ereignisse durch lästige Wiederholungen auf.

Während der Kanzler leblos, scheinbar tot, am Boden liegt, stürmt der König mit seinem Gefolge herein. Helfen kann er nicht mehr, aber er gibt sogleich Befehl, die Glocken zu läuten und dem Brudermörder nachzusetzen. Indessen hat sich draussen das Gewitter entladen, der Regen strömt hernieder, und jammernd sammelt sich das Volk in den Gassen. Mit grosser Kunst zieht hier Grabbe die ausserhalb der eigentlichen Handlung liegende Welt in das Drama hinein: das Schauerliche der Scene wird gerade dadurch, dass unsichtbar Tausende an der blutigen That Anteil nehmen, ins Erhabene gesteigert.

Plötzlich ringt sich eine gewaltige Stimme aus dem dumpfen Gemurmel los. Der König winkt mit dem Degen aus dem Fenster, und wehklagend stürzt der alte Herzog von Gothland auf die Bühne. In seinem Schmerze wirft er sich auf den Körper des Sohnes, aber plötzlich fühlt er, dass sich noch Leben in der Brust regt. Noch einmal schlägt der Kanzler die Augen auf, aber er kann nur noch ein paar Worte stammeln. Noch einmal beteuert er seine Unschuld, dann entschläft er am Busen des Vaters.

So mächtig vielleicht auch der Reiz für den Dichter sein mochte, den ermordeten Sohn gerade in den Armen des Vaters sterben zu lassen — und die Scene ist in der That von ergreifender Wirkung —, muss man doch unbedingt zugeben, dass, sowie Grabbe wenigstens den Aufbau des ganzen Aktes errichtet, diese Scene nur eine Wiederholung bedeutet. Nicht nur für die Personen auf der Bühne, auch für den Zuschauer ist der Kanzler bereits tot, man kümmert sich nicht mehr um ihn, die Handlung geht weiter, und ihn um der einen Scene willen gleichsam von den Toten wiedererstehen zu lassen, ist ein billiger Kunstgriff.

Der alte Gothland bricht in erneute Klagen aus, und um seinen bis aufs höchste gesteigerten Schmerz anschaulich zu schildern, bedient sich der Dichter einiger äusserlicher Mittel, die er selber den an Affekten reichen Stücken des Sturmes

und Dranges entnimmt, welche aber in letzter Linie auf das alte Testament zurückgehen. Der jammernde Vater rauft sich die Haare aus, er zerreisst sein Gewand mit den Worten (Bl. I, 113):

„Ich zerreiss' es, wie mein Herz zerrissen ist!"

Ein Gleichnis, das Grabbe besonders häufig anwendet.

Wer würde nicht in der ganzen Scene an den alten Grafen Moor erinnert?

Der König schreitet sodann zur That: er verurteilt den Brudermörder. Graf Arboga wirft ein: „Unverteidigt?" — eine Aeusserung, die sich gerade im Munde Arbogas seltsam ausnimmt. Aber der König reisst das Fenster auf und fordert die versammelten Massen auf, für den Herzog von Gothland einzutreten. Als alles stumm bleibt, wird die Acht über ihn ausgesprochen, er wird für vogelfrei erklärt — und nach alter Sitte beten sodann die Rächer für die Seele des Verfehmten, ein Zug, der an die vielen Scenen des heimlichen Gerichtes in den Ritterdramen erinnert. Nur der alte Gothland bleibt stumm. Als der König ihn auffordert, mit ihm das Werk der Rache zu vollenden, weist er das Anerbieten schroff zurück. Endlich, da alle zureden und ihn an die Grösse seines Hauses erinnern, gibt er nach. Noch einmal erhebt er sich in der gewaltigen Kraft früherer Jahre, man bringt ihm das Riesenschwert, das er in seiner Jugend geschwungen, er wappnet sich, und schwankend zwischen Schmerz und Wut führt er selber die Truppen dem Sohne entgegen.

Damit schliesst der zweite Akt.

Die tiefere Gliederung des Dramas schliesst sich der Akteinteilung nicht an. Mit dem zweiten Aufzuge ist thatsächlich, obwohl bereits eine der handelnden Personen vom Schauplatze abgetreten ist, der aufsteigende Ast des Dramas noch nicht zu Ende. Die Cäsur des Dramas befindet sich hinter der ersten Scene des dritten Aktes, deren Betrachtung wir gleich anreihen.

Die Situation ist an der Küste der Ostsee. Auf der einen Seite stehen die Zelte des finnischen Lagers. Rolf führt den Herzog auf die andere Seite, um ihm im geheimen etwas zu sagen. Gothland entgegnet (Bl. I, 120):

„. . . . Was du mir
Zu sagen hast, sag kurz; ich habe Eile,
Denn heute noch geh' ich zu Schiff und fliehe
Dies Schwedenland auf immerdar."

Es bedürfte des Wortanklanges gar nicht, um nicht sofort zu erkennen, dass sich hier Grabbe an die bekannten Schlussworte in Schillers „Maria Stuart" anlehnt. Schon der Gedanke allein, dass Gothland gerade wie Leicester das Meer zwischen sich und den Ort seiner Schuld legen will, genügt als Beweis für die Abhängigkeit. Erst als ihn Rolf an den Dom von Northal erinnert, erkennt der Herzog ihn und ist sogleich bereit, noch einmal das Gericht an ihm zu vollstrecken. Rolf erwidert, dass ihn das Sterben nicht mehr schrecke; er schildert die Qualen, die er in dem Grabgewölbe erduldet. Wieder tritt uns ein bekanntes Motiv entgegen. Er war in Gefahr Hungers zu sterben (Bl. I, 122):

„. . . . Da schlug
Ich endlich meine gier'gen Zähne in
Das eigne Fleisch und nagte meine Finger —"
(indem er den Mantel etwas lüftet und dem Herzog verstohlen seine Hand zeigt, mit leiserer Stimme:)
„Hier sehet Ihr die angefress'nen Knochen!"

So spät, noch in unserem Jahrhundert, kann man die Nachwirkung von Gerstenbergs „Ugolino" spüren.

Erschüttert lässt Gothland von seinem Vorhaben ab, und nun entdeckt Rolf das ganze Lügengewebe, in das der Neger den Herzog verstrickt. Der Entsetzte beginnt an sich selber zu zweifeln; um Gewissheit zu erlangen, setzt er dem Rolf den Dolch an die Kehle, doch er erhält dieselbe Antwort.

Dasselbe Mittel, wenn auch unter etwas anderen Verhältnissen, wendet Othello gegen Jago an. Im übrigen liegt es so nahe und ist so natürlich; nur der Umstand, dass sich auch Grabbe an anderen Stellen an Shakespeares „Othello" anlehnt, lässt auch hierin auf eine Abhängigkeit schliessen.

Nach der furchtbaren Erkenntnis seiner eigenen Verblendung bricht der Herzog in verzweifelte Klagen aus. Als ihn aber Rolf an Busse und Gebet ermahnt, weist er ihn schroff zurück. Allmählich gewinnt er seine Persönlichkeit

wieder, und nun vollzieht er die Strafe an Rolf, er wirft ihn ins Meer.

Ein Grund zu dieser Mordthat ist kaum einzusehen; denn der Einwurf des Herzogs (Bl. I, 127)

„..... stets müsst'
Ich fürchten, dass du meine Schuld verrietest!"

ist nicht stichhaltig, da bereits mehrere den ganzen Zusammenhang kennen, von denen noch viel weniger zu erwarten steht, dass sie schweigen werden. Zwar hat Rolf den Tod verdient, weil er den Herzog im Dome von Northal durch seine Erzählung betrogen; auf der anderen Seite aber ist der Herzog ihm eigentlich verpflichtet, da er ihm zum erstenmale die Wahrheit enthüllt. Ausserdem hat er sich ihm im Vertrauen genähert, und er ist fast der einzige, auf den Gothland sich in seiner furchtbaren Lage verlassen kann, den er dem Neger gegenüberstellen kann. Die Handlungsweise entbehrt also jeder Zweckmässigkeit.

Vielleicht ist der Grund darin zu suchen, dass hier eine litterarische Anregung vorliegt, und Grabbe die einzelnen Vorgänge aus einem anderen Zusammenhange herübernimmt. Die Scene aus Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva", in welcher Golo mit Benno Abrechnung hält, hat einige Züge mit der vorliegenden gemeinsam. Die Situationsstimmung ist eine ähnliche: Einsamkeit und felsige Gegend, im Hintergrunde bei Grabbe das Meer, bei Tieck ein Strom. Grabbe steigert das Düstere der Stimmung durch Sturm und Gewitter, während Tieck mehr durch romantische Mittel, wie Nacht und Mondschein, zu wirken sucht. Ebenso haben die Personen der beiden Scenen namentlich in ihrem Verhältnisse zu einander einige Aehnlichkeit. Der Hauptschuldige steht dem Mitschuldigen zürnend gegenüber. Endlich stimmt der Schluss überein. Die Art und Weise, wie sowohl Golo wie Gothland ihr Werk vollenden, ist dieselbe: Golo stürzt Benno vom Felsen in den Strom, Gothland wirft Rolf ins Meer.

Während es aber bei Tieck für Golo unbedingt notwendig erscheint, dass Benno verschwindet, ist das bei Grabbe nicht der Fall. Aber gerade derartige Nebensachen, welche

die einzelne Situation bestimmen, ohne auf den Gang der grossen Handlung Einfluss zu haben, haften fest im Gedächtnisse, da sie von der eigenen umgestaltenden Phantasie des Schaffenden weniger berührt werden, und lassen daher besonders leicht ein ähnliches Bild im Geiste des späteren Dichters entstehen.

Der Schluss dieser Scene bedeutet die Peripetie des Dramas. Das deutet Grabbe selber an, indem er den Herzog ausrufen lässt:

„. . . Hier stehe ich
An meiner Sonnenwende!"

Werfen wir nun noch einen Blick auf den ersten Abschnitt des Dramas im ganzen!

Wir haben oben gesehen, dass Grabbes Berdoa in vielen Punkten eine direkte Nachbildung des Shakespearischen Othello ist. Der Dichter hat ihn mit den gleichen kriegerischen, heldenhaften, — man muss gestehen — sympathischen Eigenschaften ausgestattet, welche nur durch die tierische Grausamkeit, die an Aaron erinnert, beeinträchtigt werden. Da er aber nicht bestimmt ist, im Stücke die Rolle des Helden, sondern die des Gegenspielers zu übernehmen, so müssen notwendig zu den erwähnten Zügen noch andere hinzukommen. Der Dichter hat den Unterschied der Kontrastfiguren nicht dadurch bewirkt, dass er der ganzen Charakteranlage nach den Gegenspieler hinter den Helden zurücktreten lässt, sondern er fügt nur zu den Eigenschaften, die auch der Held besitzt, die schlechten hinzu, welche den Gegenspieler zu der bestimmten Rolle befähigen. Vor unsern Augen gleichsam verwandelt sich Berdoa: aus dem mächtigen Kriegeshelden wird der Intrigant, aus dem Manne der That der listige Ränkeschmied — kurz, aus den Augen Othellos grinst uns die gemeine Seele Jagos entgegen. Dieser Erzbösewicht musste um so eher auf Grabbes Phantasie fruchtbar wirken, als es in seinem Plane lag, das Motiv der Verblendung seinem eigenen grossen Werke zu Grunde zu legen. Er begnügt sich aber nicht mit dem einen Motiv, es ist ihm auch nicht Selbstzweck, sondern er benützt es gleichsam als Piedestal,

das er wahllos aus fremdem Material errichtet, um darauf seine eigene Schöpfung aufzustellen. Eine Tragödie der Verblendung, deren Prinzip darin besteht, dass ein an sich guter und edler Charakter, durch fremden, niederträchtigen Willen angetrieben, sich selber im Bewusstsein des Rechts in Schuld und Unglück stürzt, ist ohne einen alles negierenden Charakter wie Jago fast unmöglich. Die Ausmalung eines solchen Phänomens des Bösen musste natürlich der düsteren Phantasie Grabbes besonders erwünscht sein. So kommt es, dass in seiner Phantasie allmählich die Gestalten Othellos und Jagos in eine zusammenfliessen; indem Grabbe auf beiden Seiten die guten und lichten Elemente fortstreicht, entsteht aus dem edlen Neger und dem schurkischen Europäer das schwarze Scheusal Berdoa.

Aber gerade durch diese Accumulation erreicht Grabbe das Gegenteil: er will die Gestalt Berdoas noch furchtbarer erscheinen lassen, indem er sie mit der Kraft des Helden und mit der List des Betrügers ausstattet, und sie wird unmenschlich und unwahr, indem das Böse und namentlich das Falsche in ihr seine Existenzberechtigung einbüsst.

Dass der Zorn des Negers gegen den Herzog von Gothland ungenügend motiviert ist, wurde bereits erwähnt. Ist nun aber die Art und Weise, wie Berdoa seine Rache zur Ausführung bringt, durch den Charakter des Negers genügend begründet? Ein Blick auf den Charakter des Shakespearischen Bösewichts wird uns darüber belehren. Auch Schillers Franz Moor kann zum Vergleiche herangezogen werden. Sowohl Jagó wie Franz Moor sind, wenn sie ihre Individualität bethätigen wollen, auf den Weg der Lüge, des Betruges angewiesen. Jago, in seiner abhängigen Stellung als Untergebener, in steter Geldverlegenheit, hat nichts als seinen Witz, seine überlegene Klugheit, seine Gabe zu kombinieren und zu verknüpfen. Ein auf das Böse gerichteter Wille muss demnach zuerst diese Eigenschaften in Funktion treten lassen, und so erscheint es durchaus natürlich, dass das ungeheure Gespinst der Lüge in seinem Gehirne entsteht. Aehnlich steht es bei Franz Moor. Zurückgedrängt durch seine Stellung als zweiter Sohn, weit überragt von dem älteren

Bruder, hässlich von Gestalt, feige und furchtsam: was bleibt ihm anders übrig, als zur List seine Zuflucht zu nehmen und den Verstand, den kein Gewissen bändigt, frei spielen zu lassen.

Vergleichen wir hiermit die Lage Berdoas. Sein Verhältnis zu dem Opfer, das seine Falschheit umgarnt, ist ein ganz anderes. Die schmachvolle Züchtigung liegt weit in der Zeit zurück, sie hat keine schlimmen Folgen für sein Leben hinterlassen. Seine kriegerischen Tugenden, sein Mut in der Schlacht, sein abgehärteter, widerstandsfähiger Körper haben ihn zu hohen Ehren kommen lassen. Ganz anders wie Jago und Franz Moor steht er seinem Gegner vollständig ebenbürtig, ja momentan sogar überlegen gegenüber. Seiner unwiderstehlichen Energie ist es gelungen, trotz aller Hindernisse die Landung in Schweden zu bewerkstelligen. Mit grosser Macht steht er bereits mitten im feindlichen Lande, ehe der Gegner ein Heer versammelt hat. Das Schwert soll zwischen beiden entscheiden, und in kurzer Zeit muss es klar werden, wer von beiden der grössere ist. — Was treibt ihn nun an, sich von seinem Heere fortzustehlen, sich mit Gefahr des eigenen Lebens in die Burg seines Todfeindes zu schleichen? Was bewegt ihn, diesen gewagten teuflischen Plan zu ersinnen, dessen Misslingen seine Stellung und sein Leben vernichten muss, wo der gerade Weg zur Erreichung seines Zieles offen vor ihm liegt?

Wenn Schiller in Bezug auf die „Räuber“ selber eingesteht, dass er, unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal, notwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen musste, so kann man hier behaupten, dass Grabbe absichtlich von dieser Linie abgewichen ist und mit Vorbedacht ein Ungeheuer zur Welt gebracht hat.

Die ästhetische Wirkung dieser einen Hauptfigur wird dadurch entschieden beeinträchtigt. So wenig die Berechtigung des Bösewichtes, in der Tragödie zwar nicht die Rolle des Helden zu spielen, wohl aber mittelbar zur Erzielung des tragischen Eindruckes mitzuwirken, bestritten werden soll, eine Psychologie des Verbrechens an sich muss unbedingt gefordert werden; eine gewisse Notwendigkeit des Be-

truges muss durch den Charakter des Betrügers gegeben sein.

Die Figur Berdoas hat die beiden Hauptpersonen des Shakespearischen Stückes in sich vereinigt; der Herzog selbst hat nur einen Zug von Othello überkommen, aber der ist das treibende Motiv des ganzen ersten Teiles des Dramas: die Verblendung. Schon in der Wahl dieses Motives überhaupt liegt die Abhängigkeit Grabbes von Shakespeare klar dokumentiert; es konnte nicht selbständig in seinem Kopfe entstehen, denn es gehört seiner ganzen Psychologie nach in ein Zeitalter eines unmittelbareren Empfindens, einer primitiveren Kultur. Jede Verwendung dieses Motives in unserem Jahrhundert bedeutet eine litterarische Reminiscenz; denn der naive Dichter schildert die Menschen seiner Zeit. Wollte aber Grabbe dies Shakespearische Motiv benutzen, so musste er auch seine Menschen nach demselben Vorbilde formen. Die ganze Leichtgläubigkeit, das elementare Auflodern des Temperamentes, die mangelnde Fähigkeit zu reflektieren, da sich alle Gedanken, wie eine Kugel, die dem Rohre entflogen, nur in der angegebenen Richtung bewegen, welche der Dichter der Renaissance seinem Helden verleiht, teilt auch Grabbe dem seinigen mit. Aber trotzdem kann er seine Zeit nicht verleugnen: die abgelauschte Physiognomie wird durch einige entscheidende Züge entstellt, die eben dem Geiste des 19. Jahrhunderts entsprungen sind. Auf diese Weise entsteht ein Zwitterding. Der Verdacht lodert mit derselben Schnelligkeit in der Seele des Herzogs von Gothland auf, wie in der Othellos — aber zwischen den Verdacht und die Ausübung der Rache schiebt sich bei Grabbe hemmend und dämmend die Reflexion. Othello stürzt sich auf den Verdacht wie ein Raubtier, dem Gedanken folgt mit Naturnotwendigkeit die That. Er überzeugt nur sich selber; sobald sein Verdacht sich scheinbar bestätigt hat, ist jedes Gefühl der Unsicherheit oder des Mitleidens verschwunden. Schweigsam und wenig zur Mitteilung geneigt, wie jeder Mensch der That, geht er ans Werk: er ist Ankläger und Richter in einer Person, und er zweifelt keinen Augenblick, dass er der einzig Berechtigte dazu ist, gerade weil er in einem so nahen Verhältnisse zu

der vermeintlichen Sünderin steht. Sie zu töten, ist nicht nur sein Recht, sondern auch seine Pflicht und kommt nur ihm zu. — Anders bei Grabbe. Zuerst überzeugt auch der Herzog sich selbst: das übernimmt Grabbe. Als er aber dann dem verbrecherischen Bruder gegenübersteht, kann er das Werk der Rache nicht vollbringen, er winkt ihm, sich zu entfernen: das zeigt eine Weichheit des Charakters, die mit der Grösse des Zornes im Widerspruche steht. Ja noch mehr! Er entäussert sich des Richteramtes, er beruft ein Gericht zusammen und trägt dem seine Sache vor: das setzt gefestigte Rechtsanschauungen voraus, die ebenfalls mit dem elementaren Zorne, der die ganze Verblendung bedingt, kontrastieren. Ein Mensch, der so stark empfindet wie etwa Othello, setzt sich im gegebenen Falle einfach über alle Gesetzesschranken hinweg. Erst als alle legalen Mittel versagen, schreitet der Herzog selbst zur verzweifelten That. Man sieht sogleich den Fehler in der Charakterzeichnung: der Renaissancemensch ist mit dem modernen Menschen unorganisch verbunden. Ausserdem sind auch die anderen Personen, der König, die Richter, der Natur des Vorwurfes nicht angepasst. Eine Zeit, die so gewaltige Zornesnaturen hervorbringt, erkennt aber auch selbstverständlich die Berechtigung dieses Zornes an und fällt nicht dem Rächer in den Arm. Hätte Grabbe einigermassen die Nebenpersonen konsequent gezeichnet, sie hätten den Brudermord als Werk der Blutrache sogar fordern müssen. Man sieht hier das Bestreben des Dichters, die Schuld seines Helden möglichst schwer und in die Augen fallend zu gestalten, indem er die Momente, die sich der entscheidenden That entgegenstellen, verstärkt. Dadurch büsst aber nicht nur die Handlung, die schon an und für sich durch den Umstand, dass nicht der Freund, sondern der Feind den Helden betrügt, bis hart an die Grenze des Glaubwürdigen gelangt, an Wahrscheinlichkeit ein, auch der Charakter Gothlands verliert die Einheit. Darum glauben wir nicht an die Verblendung des Herzogs. Es erscheint uns widersinnig, dass der ungeheure Betrug gerade von einem solchen Manne geglaubt wird; ja es wird geradezu absurd, wenn sogar bei der Mitwisserschaft so vieler Menschen die Wahrheit nicht ans

Tageslicht kommt. Die Vorgänge in den ersten beiden Akten geben aber die Basis ab für die ganze übrige, an Greueln überreiche Handlung. Jede Unwahrscheinlichkeit muss also die ästhetische Wirkung des Ganzen beeinträchtigen.

Der Betrug Berdoas, die eigene Verblendung verleiten den Herzog zum Brudermorde. Dadurch, dass Grabbe diesen Vorwurf benützt, verlässt er die Spuren Shakespeares und folgt den Stürmern und Drängern. Die Bezeichnung „Sturm und Drang“ war zu Grabbes Zeiten schon typisch geworden: der Name hätte allein genügt, um ihn zur Nacheiferung anzuspornen. Dazu kommt noch, dass er in den Stücken des Sturmes und Dranges noch am ehesten alles, was unklar in seinem Innern gährte, gestaltet und verkörpert vorfand. Hier war schon einmal das Wilde, Titanische, was in Grabbes Natur bis zum Krankhaften verzerrt lag, zur Aussprache gekommen. Von allen Motiven aber aus jener Zeit musste gerade der Brudermord, ein Vorwurf, der durch seine Widernatürlichkeit alle anderen weit übertrifft, Grabbes Phantasie zur Ausgestaltung anreizen. Bringt nun Grabbe irgend eine Variation, einen eigenen Gedanken in das übernommene Thema? Nein! Er benützt nur das Motiv zweimal: ein vermeintlicher Brudermord muss den wirklichen nach sich ziehen.

Man muss entschieden dem Gedanken Raum geben, dass es dem Dichter hier nur darauf ankam, gleichviel aus welchen Mitteln, eine möglichst schwere Schuld zu konstruieren. Es lag ihm infolgedessen nicht viel daran, viel aus Eigenem beizusteuern. Grabbes ureigenste Natur kommt erst in der zweiten Hälfte des Dramas zum Vorschein.

Doch hat es den Anschein, als ob diese Anlehnung an den Sturm und Drang keine ursprüngliche ist. Wahrscheinlich hat hier Müllners „Schuld“ gleichsam eine Vermittlerrolle gespielt. Ebenso wie Grabbe legt auch Müllner einen — allerdings unwissenden — Brudermord seinem ganzen Drama zu Grunde. Hier wie dort dient dieses Motiv nur zur Einleitung. Was Müllner aber vor dem Beginne der eigentlichen Handlung geschehen lässt, verlegt Grabbe auf die Bühne selbst: er musste daher die Einzelheiten genauer schildern.

Was ist also natürlicher, als dass er hierbei bis auf dieselbe Quelle zurückging, aus der bereits sein Vorgänger geschöpft hatte?

Gerade in der Ausmalung der Nebensachen zeigt sich Grabbes Abhängigkeit. So wenig auch die Charakteristik des Kanzlers ausgeführt ist, der Unterschied, welcher die beiden Brüder trennt, ist dafür bezeichnend. Der Herzog ist der Krieger, der Mann der offenen That, umstrahlt vom Ruhm der Schlacht; der Kanzler dagegen ist der Diplomat, der Mann des Wortes, der „Federfuchser“. So sucht Grabbe von Anfang an die Sympathie auf seinen Helden zu konzentrieren und von dem Bruder abzulenken. Die Vorliebe für die befreiende That, die Erbitterung gegen staatsmännische Wortverdrehung und „Advokatenpfiffe“, wie wir sie bei dem jungen Schiller antreffen, kommt hier in dieser Verteilung von Licht und Schatten zum Ausdrucke.

Das überlegene dramatische Talent Schillers hat überhaupt in Grabbe verwandte Saiten anklingen lassen. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass sowohl bei Grabbe wie in Schillers „Räubern“ die Mutter des streitenden Bruderpaares einfach fehlt, eine Figur, die wir zum Beispiel in den „Zwillingen“ von Klinger finden. Es ist nicht so sehr die mangelnde Fähigkeit, sich in die Tiefen eines Mutterherzens hineinzudenken, welche Grabbe hiezu veranlasste, sondern das richtige Streben des Dramatikers, das Interesse des Lesers nicht zu zersplittern, sondern auf eine Person zu konzentrieren. Ausserdem ist die Mutter in dem Konflikte zwischen Vater und Sohn, der dem Bruderkampfe folgen muss, stets das vermittelnde Element; sie kann nur störend auf die Entwickelung grosser Effekte im Aufeinanderplatzen der Charaktere einwirken.

Die Rolle des Vaters fand Grabbe ebenfalls bei den Stürmern und Drängern. Hier sind zwar nicht „Die Räuber“ massgebend, sondern etwa die schon erwähnten „Zwillinge“ oder „Julius von Tarent“, in welchen der Vater als der Rächer auftritt. Wiederum stammen aber einzelne Züge, die gerade in ihrem Realismus sehr wirksam sind, aus dem Jugendwerke Schillers. Grabbes alter Herzog von Gothland ist nicht wie der antike Brutus kalt und ruhig, die verkörperte Autorität; eine warme

väterliche Liebe erfüllt sein Herz: er weigert sich gegen seinen Sohn zu ziehen, indem er erklärt:

„Auch Theodor, der Mörder, ist mein Sohn!"

Gerade diese rührende Menschlichkeit erinnert lebhaft an den alten Grafen Moor. Die Worte, mit denen er seine Vaterliebe seinem zweiten Sohne gegenüber verteidigt, lauten ganz ähnlich:

„Ein unzärtliches Kind! Ach! aber mein Kind doch! mein Kind doch!"

Der König ist es namentlich, der den Vater, welcher sich gegen die unnatürliche Rache sträubt, durch mehrere Gründe zur Beihilfe zu bewegen sucht. Hierbei erwähnt er auch ein Moment, das uns zeigt, dass Grabbe gerade in der Ausgestaltung dieser Rolle nicht nur den Stürmern und Drängern, sondern wiederum auch Müllner gefolgt ist.

Im 4. Akt, 6. Scene, sagt Don Valeros zum Grafen Hugo (es handelt sich ebenfalls um Bestrafung eines Brudermordes):

„Einen Herrn nur hat auf Erden
Don Valeros und sein Haus.
Dieser herrscht im Süden zweier
Welten; hier im fremden Nord
Sind wir niemand unterthan.
Fällst du, hat dich Gott gerichtet
Durch das Oberhaupt des Stammes."

Hieran schliesst sich Grabbe in den Worten des Königs an den alten Herzog von Gothland:

„Du bist das Oberhaupt des Stamms; dir ziemt's,
In deinem Stamm zu richten."

Müllner, der Jurist, stellt dies Stammesrecht als einen Vorzug der Exterritorialen hin, Grabbe lässt diese geklügelte Begründung fort. Das Motiv figuriert nur als ein Beitrag zur Schilderung der Zeit und des Landes.

Im weiteren Verlaufe des Stückes wächst sich nun der Grabbesche Held mehr und mehr zu einer bekannten dramatischen Figur aus: er wird der sogenannte „grosse Verbrecher". Der Brudermord trennt ihn nicht nur von seiner Familie, sondern bringt auch die ganze Gesellschaft gegen ihn in Waffen. Will er sich also behaupten, so steht ihm kein anderer Weg offen als der des Verbrechens. Bei den Feinden seines Vater-

landes findet er Zuflucht; schon um sich selbst zu erhalten, muss er mit ihnen die Waffen gegen seine früheren Freunde kehren, um durch ihr Verderben seine eigene Existenz neu zu begründen. Dieser Entschluss hat Aehnlichkeit mit dem Abfalle Wallensteins, mit dem Zug des Räubers Moor in die böhmischen Wälder. Die psychologischen Beweggründe zu dieser Entschliessung sind jedoch bei Grabbe andere.

Das Drama des Sturmes und Dranges stellt den endlichen Sieg der Gesellschaftsordnung dar, indem sich meistens der Abtrünnige am Schlusse willig unter das Sittengesetz beugt. Grabbes Drama wäre also, wenn er den Stürmern und Drängern sklavisch folgte, mit der ersten Scene des dritten Aktes zu Ende: der Held erkennt seine Schuld und nimmt reuevoll die Strafe auf sich. Hier entfernt sich nun Grabbe entschieden von seinen bisherigen Vorbildern. Dass er von diesem Punkte an auch die Führerschaft des Dichters der „Räuber“ bewusst ablehnt, beweisen die Worte Gothlands (Bl. I, 126):

„Soll ich dem Könige mich überliefern,
Dass sie mich köpfen wie 'nen Strassenräuber?“

Grabbe verlegt die entscheidende Wendung zum Bösen in dem Charakter seines Helden hinter die Erkenntnis der eigenen Schuld. Infolgedessen richtet sich der Kampf desselben nicht nur gegen die äussere Welt, sondern namentlich gegen das eigene Gewissen. Die kraftvolle Persönlichkeit des Herzogs von Gothland hängt noch zu fest am Leben, ringt noch zu stark nach Bethätigung, als dass sie sich durch das Bewusstsein einer Schuld unterdrücken liesse. Darum stürzt er sich in die wildesten Wogen des Kampfes, eine fieberhafte Thätigkeit nach aussen soll die Stimme des Gewissens übertäuben, äussere Grösse das verlorene Gleichgewicht der Seele ersetzen. So ähnlich die äusseren Umstände sind, innerlich steht hier Grabbes Herzog von Gothland dem Schillerschen Karl Moor durchaus fern. Dieser lehnt sich im Gefühle des erlittenen Unrechts gegen eine schlechte Welt auf; jener bringt die Länder in Aufruhr, um die eigene wankende Persönlichkeit zu befestigen.

Aber auch diese Idee kann Grabbe nicht als sein ausschliessliches Eigentum in Anspruch nehmen. Wiederum hat

Müllner die Anregung gegeben und zwar so, dass ein Gedanke, den Müllner nur streift, von Grabbe aufgegriffen und ausgestaltet wird. Die vierte Scene des vierten Aktes der „Schuld“ kommt hier in Betracht. Eine ähnliche Situation liegt vor: Graf Hugo von Oerindur ist sich furchtbar klar geworden, dass er, unwissend zwar, seinen eigenen Bruder erschlagen, und momentan taucht in ihm der Gedanke auf, sich durch eine mutige That den Umschlingungen des Schicksals zu entziehen und sich allen dunklen Mächten zum Trotze dennoch zu behaupten. Müllner hat nicht gewagt, auf dieser Bahn weiterzugehen, sein Stück wäre dann keine Schicksalstragödie geworden.

Hugo:

Nun, das alles findet sich,
Wenn wir kurze Zeit uns trennen.
Spanier sind sie, stolzen Herzens,
In Elvirens Adern rollt
Fürstenblut, nach Ordenssternen
Steht des Kastilianers Sinn.
Hab' ich jener einen Gatten,
Diesem einen Sohn erschlagen,
Bin ich Mann, Ersatz zu leisten
Beiden, wenn auf meinem Haupt
Eine Fürstenkrone pranget.

Jerta:

Oerindur!

Hugo:

Sie soll! bei Gott!
Schick das ab![1]) Erobern will ich
Die verlorenen Provinzen;
Doch dem König nicht, dem Sieger.
Will den schnöd verschenkten Sohn
Mächtig auf den Thron
Heben, ...

Aber diese Regung selbstbewusster Männlichkeit geht schnell vorüber. In kurzem ist der ganze Plan für immer abgethan.

Wie sehr sich auch Müllners jämmerliche Verse von dem kräftigen Pathos Grabbes unterscheiden, dass man kaum auf einen

---

[1]) Es handelt sich um einen Brief, in dem Oerindur dem Könige seine Kriegsdienste anbietet.

Zusammenhang kommt, so liegt doch in dieser Scene die ganze Entwickelung des Grabbeschen Dramas bereits im Keime vor. Hier wie dort will der Held, um sich von der schweren Last seiner Schuld zu befreien, Ablenkung in der Aussenwelt suchen; bei beiden ist das ersehnte Ziel eine Krone. Auch die Einzelheiten stimmen überein, nur sagt Grabbe prägnanter „Königskrone“ statt „Fürstenkrone“. Die Verbindung des Herzogs mit dem Neger wurde schon in einer früheren Scene als „Hochverrat“ bezeichnet. Auch die Erwähnung des „Völkermordes“ kehrt wieder, der bei Grabbe als ein Recht der Könige in Anspruch genommen wird.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Grabbe dadurch, dass er eine Idee Müllners, die jener nicht auszuführen wagte, in seiner Weise ausbaute, bewusst in Opposition zum Schicksalsdrama überhaupt trat. Das Weichliche, Unmännliche, welches den Helden jener Stücke anhaftet, die, ohne selber zu handeln, einem feindlichen Geschicke zum Opfer fallen, musste den auf das Energische gerichteten Sinn Grabbes abstossen. Es galt nun gleichsam den Gegner im eigenen Lager anzugreifen. Die Einwirkung ist hier also keine anregende, sondern eine abstossende; Grabbes Drama bewegt sich nicht in derselben, sondern in der entgegengesetzten Richtung.

Dennoch hat er auch einige positive Momente aus der Schicksalstragödie übernommen. Als der Gedanke im Herzen von Gothland auftaucht, trotz seiner schweren Schuld weiterzuleben, will er sich selber Mut zusprechen. Er untersucht die begleitenden Umstände seiner That und weist die Verantwortung von sich (Bl. I, 126):

„Der Zufall, der mit Blendwerken mich täuschte,
Der Himmel, der es litt, der Himmel, der
Mich werden liess — die haben sie begangen. . . .“

Und ferner (Bl. I, 128):

„Drum, wie sich auch der Edle wehrt, um nicht
Zu fallen, — fehlen, fallen muss er doch,
Denn selbst die Thaten seiner Tugend werden
Zu Frevelthaten durch des Schicksals Fügung! —
— — — — — — — — — — — — — —
Mein Höchstes war Gerechtigkeit, und nichts
Verhasstres kannt' ich als den Brudermord —
Das wusst' das Schicksal, grade damit fing

Es mich: es liess den einen Bruder sterben — rief
Den Neger her aus Aethiopien und
Verband sich mit dem Buben wider mich —
Es gab ihm Macht mich zu umstricken — liess
Kometen leuchten, mich zu täuschen — liess,
Als ich dem Bruder gegenüberstand,
Ihn selbst, die Gegenwärtigen,
Die Donner zeugen wider ihn — trieb so
Unwiderstehlich mich zum Brudermord,
Und häufte seine Bosheit auf das Höchste,
Indem es mit dem Trost der Reue mir
Die Hoffnung auf die Umkehr und
Die Bess'rung nahm; denn nimmer kann
Ich eine That bereun, die durch
Mein feindliches Geschick und nicht durch mich vollbracht ist! —"

Aus diesen Worten spricht deutlich die Weltanschauung der Schicksalstragödie. Aehnliche Stellen finden wir in fast allen jenen Stücken. Jedesmal beteuert der Held seine Unschuld, und der Dichter benützt in gänzlicher Verkennung dies Mittel, um den tragischen Eindruck zu steigern.

Man vergleiche hiezu die Worte des Grafen Oerindur (Schuld IV, 5):

„Ich bin bös' nicht von Natur,
Wahrlich nicht! Allein das Schicksal
Führt' auf böse Wege mich."

Auch die bekannten Worte Jaromirs aus Grillparzers „Ahnfrau" können herangezogen werden:

„Finstre Macht, und du kannst's wagen,
Rufst mir Vatermörder zu.
Ich schlug den, der mich geschlagen —
Meinen Vater schlugest du!"

Die Aeusserungen des Grabbeschen Helden lauten ganz ähnlich (Bl. I, 286):

„Was konnte ich davor? Unwiderstehlich ward
Ich dazu hingetrieben. Ich
War nur das Beil, das Schicksal war der Mörder."

Es wirkt befremdend, dass Grabbe das Schicksalsmotiv in seiner Dichtung verwendet. Der Sinn und die Anlage seines Stückes entsprechen keineswegs der Schicksalstragödie. Im Mittelpunkte des Grabbeschen Dramas steht immer der Mensch. Während in jenen Stücken eine dunkle, geheimnisvolle Macht die Fäden spinnt und unwiderstehlich alles Gute

zum Bösen wendet, stellt Grabbe Missverständnis und die daraus entspringende That als die direkten Folgen eines bösen Willens hin. Der Neger hat den ganzen teuflischen Plan ersonnen, Schuld und Unglück des Herzogs sind also nicht Schicksalsfügung, sondern Menschenwerk. Das Schicksal greift überhaupt nicht selbständig in die Handlung ein, der Dichter verwendet es nur als treibenden Faktor in der psychologischen Entwickelung des Helden. Während in den eigentlichen Schicksalstragödien die Handlungen der Personen durch das Schicksal gelähmt werden, fühlt sich der Herzog von Gothland dadurch, dass er einen Teil seiner Schuld dem Schicksal zur Last legt, erleichtert und zu weiterem Leben fähig. Seine Entschlüsse werden dann auch später nicht mehr vom Schicksal durchkreuzt, ohne dass die finsteren Mächte etwa besänftigt wären.

Das ganze Motiv ist ziemlich äusserlich herübergenommen. Das geht schon daraus hervor, dass der Herzog von Gothland in den oben citierten Worten auch von der Reue nichts wissen will, weil ihn das Schicksal zu der verhängnisvollen That angetrieben hat. Hier hat der Dichter sich selber missverstanden. Thatsächlich bereut auch der Herzog, dass er seinen unschuldigen Bruder erschlagen: das geht aus seinem ganzen späteren, von Gewissensqualen angefüllten Leben hervor. Er will nur die Strafe nicht auf sich nehmen, weil er die Kraft in sich fühlt, nicht durch den Tod, sondern durch sein Leben den Mord zu sühnen. Nur in der eigenen Seele aber liegen die Fähigkeiten, die dies ermöglichen. Hätte der Dichter seinen Helden nicht mit jener imponierenden Grösse ausgestattet, dieser Entschluss würde einfach unnatürlich erscheinen. Aber das Bewusstsein der Ueberlegenheit, die Erkenntnis des eigenen Wertes hätte allein genügt, den entscheidenden Schritt zu rechtfertigen. Eine starke Persönlichkeit kann keine noch so grosse Schuld untergraben, sie hat die Berechtigung zu existieren, so lange sie Raum hat, sich zu bethätigen: von diesem Grundsatze geht Grabbe aus, er entspricht wahrscheinlich seiner eigenen Weltanschauung. Hätte er das Schicksal gänzlich aus den Reflexionen seines Helden fortgelassen, die Wendung wäre menschlich bedeutsamer und infolgedessen

künstlerisch wertvoller geworden. So erscheint es, als ob Grabbe das Schicksalsmoment gleichsam als Helfer in der Not herbeiruft, nicht um sich selber, sondern um seinem Publikum die Wandlung im Charakter seines Helden deutlich und dadurch annehmbar zu machen.

Die Analyse ist jedoch dem Gange der Handlung bereits vorausgeeilt. Hier mag das Drama nun selber wieder eintreten.

Einsam steht Gothland an der Küste des Meeres — hinter ihm die Zelte des Finnenlagers, die ihm die eigene furchtbare Lage deutlich machen — im Kampfe mit sich selber. Alles, was seine titanische Natur schweigend im Innern geborgen, bringt nun der wühlende Schmerz an die Oberfläche. Nachdem er dem Schicksal die Anklage entgegengeschleudert, wird ihm sein eigenes Unglück wieder gegenwärtig. Wenn aber die Geschöpfe Gottes, diese erbärmlichen Zwitterdinge, die Adler im Haupte tragen und mit den Füssen im Kote stecken, so entsetzlich leiden, kann kein gütiger Gott über den Sternen wohnen. Sein Zorn klingt in die Worte aus:

„Es ist kein Gott; zu seiner Ehre
Will ich das glauben!" (Bl. I, 130)

Das Leben und die Welt ist so toll, dass nur allmächtiger Wahnsinn sie geschaffen haben kann. Aber alles, was der Mensch leidet, ja sogar die Qualen der Weltkörper hat das tückische Schicksal verschuldet. Darum kann auch kein Wahnsinn regieren, die allmächtige Bosheit beherrscht das Weltall. Nach dieser Erkenntnis hat sein Zorn keine Grenze mehr, das Flüstern wird zum Schreien. Nur zum Leiden ist der komplizierte Bau des Menschen gemacht, das vielgestaltige Antlitz der Natur ist nichts als ein Fratzenschneiden — Gott ist boshaft, und Verzweiflung ist der wahre Gottesdienst!

Diese Scene ist das Elementarste, was Grabbe in seinem ganzen Leben geschrieben. Selten hat sich ein Dichter gegen alles Heilige so titanisch aufgebäumt. Man muss diese ungeheuren Gedankenflüge bewundern, obwohl man sich der Erkenntnis nicht verschliessen darf, dass der Dichter eigentlich aus dem Rahmen seines Stückes heraustritt. Wir ver-

nehmen nicht nur den Aufschrei eines gequälten Menschenherzens; ein philosophischer Grundton kommt in diesen Monologen immer wieder zum Durchbruch. Die logische Konsequenz, mit der der Herzog einen Faktor nach dem anderen negiert, bis das ganze Gebäude zusammenstürzt, hat etwas Aufdringliches, zumal da wir derartige Reflexionen bei dem Herzog nach seinem ganzen Verhalten nicht erwarten können. Wir kennen ihn nur als einen Mann der That; hier mit einem Male offenbart er sich als einen Mann des Gedankens, der vor den kühnsten Problemen nicht zurückschreckt. Das ist ein Widerspruch. Fausts Reflexionen entsprechen seinem auf das Erkennen gerichteten Geiste, Hamlets pessimistische Aeusserungen seiner grüblerischen Natur — hier spricht nicht der Herzog von Gothland zu uns, sondern der Dichter wirft gleichsam die Maske fort und offenbart seine eigenen Anschauungen.

In diesen qualvollen Seelenkampf dringt die Kriegsmusik der anrückenden Schweden. Gothland fährt empor: während ein einziger Schreckensruf sich seinen Lippen entringt, ist die Schlacht hinter der Scene schon in vollem Gange und bereits entschieden. Erik stürzt auf die Bühne mit der Nachricht, dass die Finnen fliehen, und dass der Vater des Herzogs selber die Rächer anführe. Gothland will dem Vatermorde ausweichen, er stürzt zur Ostseeküste; aber die schwedische Flotte kreuzt dort und hält den Seeweg versperrt.

Wir erfahren hieraus, dass Erik seinem Herrn in das Finnenlager gefolgt ist. Zum erstenmal tritt dadurch diese Figur in den Vordergrund. Es scheint demnach hier der Ort zu sein, dieselbe etwas näher zu betrachten. Auch diese Nebenperson hat Grabbe nicht aus eigenem Stoffe geformt. Erik ist der treueste Diener des Hauses Gothland und befindet sich seit vielen Jahren in dieser Stellung. Rechtschaffen, ehrlich, seinem Herrn unbedingt ergeben, ist er ihm auch ins Unglück gefolgt, um ihn so gut als möglich vor dem Bösen zu bewahren. Unbefleckt und rein steht er neben dem Herzog, der auf der Bahn des Verbrechens vorwärts stürmt, eine stete Mahnung an bessere Tage eines ruhigen Glückes und reinen Gewissens. Die Figur des alten Daniel in Schillers „Räubern“

hat alle diese Züge mit dem Erik Grabbes gemeinsam. Der einzige Unterschied ist, dass Schiller den Diener nicht dem eigentlichen Helden an die Seite stellt, sondern dem Gegenspieler Franz: dem gegenüber aber nimmt er dieselbe Stellung ein wie Erik bei Grabbe. Auch ihn kettet eine lange Zeit an das Haus, dem er dient. Er verbleibt ebenfalls bei seinem Herrn in allen Wandlungen des Geschickes und tritt dadurch in ein näheres Verhältnis zu demselben. Namentlich aber die Betonung seines Alters, besonders die Erwähnung der grauen Haare — eine besonders beliebte Wendung der Stürmer und Dränger — finden wir bei Grabbe wieder. Er hat aber sein Vorbild auch nicht im entferntesten erreicht. Grabbes allzugrosse Konzentration auf die Hauptpersonen, welche in allen seinen Jugenddramen hervortritt, lässt ihn die Nebenfiguren vernachlässigen. Dazu kommt noch der Umstand, dass er über keinen Schatz von wirklichen Beobachtungen verfügt: die kleinen, aber in ihrem Realismus scharf charakterisierenden Züge des Alltagslebens liegen ihm in der ersten Epoche seines Schaffens völlig fern. Er kann daher die Nebenpersonen, welche der Grundidee des Stückes ferner stehen, nicht genügend ausstatten: Erik ist nur die Verkörperung der dienenden Treue, Daniel ist eine plastische, dem wirklichen Leben abgelauschte Figur.

Da jeder Ausweg versperrt ist, so bleibt dem Herzog nichts anderes übrig: er muss aus Notwehr sündigen.

In diesem Momente des Zweifels tritt Irnak auf, der ihn im Namen Berdoas höhnisch auffordert, doch nun seine vielgepriesene Feldherrnkunst zu beweisen und seinen jetzigen Freunden, den Finnen, im Kampfe beizustehen. Kaum unterdrückt Gothland seine Wut über diesen Hohn, doch, da er einsieht, dass ihm auf diese Weise die Mittel in die Hand gegeben werden, seine eigenen Pläne zu verwirklichen, sagt er sein Kommen zu. Als dann auch Rossan auftritt, um die Forderung des Negers zu wiederholen, geht er sogleich ans Werk. Den Charakter Rossans, der nun selbständig in die Handlung eingreift, haben wir bereits im ersten Akte, in der Unterredung mit dem schwedischen Gesandten, kennen gelernt. Was der Dichter dort vorbereitend ausgeführt, wird hier von

Wichtigkeit. Er nimmt dabei an, dass die Opposition Rossans dem Herzoge bekannt ist. Unverhohlen spricht Rossan seinen Hass gegen Berdoa aus; darauf zeigt ihm Gothland den Weg, die frühere Stellung wieder zu erlangen. Die einzige Rettung in der Bedrängnis durch die Schweden ist eben Gothland. Wenn die Finnen ihn zum Könige wählen, wird Rossan wieder Oberbefehlshaber der Armee. Das leuchtet jenem ein, und er eilt fort, um bei seiner Schar für den Herzog zu sprechen.

Inzwischen hat sich die Schlacht dem Standorte des Herzogs genähert, und das Getümmel wälzt sich auf die Bühne. Grabbe bedient sich der Technik Shakespeares. Der ganze Auftritt besteht nur darin, dass die Finnen, von den Schweden gedrängt, eine Weile Halt machen. Da die schwedische Reiterei jedoch von neuem anstürmt, müssen sie auf der entgegengesetzten Seite wieder abziehen, so dass die Handlung eigentlich nicht auf der Bühne stabil ist, sondern sich über dieselbe hinbewegt.

Die Scene wird wiederum frei. Kurze Zeit bleibt der Herzog allein; dann tritt sein Vater auf und fordert mit lauter Stimme den Sohn zum Kampfe. Gothland verhüllt sein Gesicht und fragt mit verstellter Stimme (Bl. I, 146):

„. . . . Gereut's dich, dass du ihn gezeugt?“

Der alte Gothland:

„Wohl reut es mich -- er sei verflucht!“

Gothland:

„Den Fluch auf dich! Wer hatte dir das Recht
Verlieh'n, das Leben ihm zu geben?!
Fluch der Geilheit, die dich antrieb!“

Der alte Gothland:

„Gut mach' ich meinen Fehler,
Indem ich ihn vertilge!“

Gothland:

„. . . . Darfst du das?“

Der alte Gothland:

„Hab' ich ihn nicht erzeugt, ernährt, erzogen?“

Gothland:

„Ho, dafür braucht dein Sohn dir nicht einmal zu danken!
Verdammte Schuldigkeit ist's, dass
Ihr die Geschöpfe, welche ihr zu eurer Lust
In diese Welt der Qual setzt, auch ernährt!“

Weiter unten spricht sich Gothland noch in folgenden Worten aus:

„Drum Fluch der Welt, wo jeder Bauernlümmel
Mit Hilfe einer Viehmagd
Etwas Unsterbliches verfertigen kann“.

Der Cynismus Gothlands, der in der voraufgehenden Scene Gott und die Welt erbarmungslos gegeisselt, giesst seinen ätzenden Spott nun auch über das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern aus. Der Niedergang der einst so grossen Persönlichkeit offenbart sich darin, dass nach und nach alles Ideale für ihn verschwindet; er leugnet jedes seelische Moment: der Mensch ist nur noch Vieh. Dieses Herabsteigen in den Anschauungen kann man auch darin erkennen, dass Grabbe seinem Helden, dem er sonst nur Eigenschaften beigelegt, die er selber an den Heldengestalten anderer Dichter gefunden, nun auch einzelne Züge anderer tieferstehender Personen verleiht. Aehnliche Anschauungen über dasselbe Verhältnis finden wir nicht bei Karl Moor, sondern bei seinem Bruder Franz. Die in Frage kommenden Stellen stehen in dem Schillerschen Stücke in dem grossen Monologe Franzens gleich nach dem Gespräch mit dem alten Moor:

„Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwatzen hören, das einem ordentlichen Hausmanne den Kopf heiss machen könnte.“

Sodann kritisiert Franz das brüderliche Verhältnis. Weiter unten heisst es:

„. . . . Es ist dein Vater! Er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut — also sei er dir heilig. Wiederum eine schlaue Konsequenz! Ich möchte doch fragen, warum hat er mich gemacht? Doch wohl nicht gar aus Liebe zu mir, der erst ein Ich werden sollte? Hat er mich gekannt, ehe er mich machte? Oder hat er mich gedacht, wie er mich machte? Oder hat er mich gewünscht, da er mich machte? Wusste er, was ich werden würde? Das wollt' ich ihm nicht raten, sonst möcht' ich ihn dafür strafen, dass er mich doch gemacht hat! Kann ich's ihm Dank wissen, dass ich ein Mann wurde? So wenig, als ich ihn verklagen könnte, wenn er ein Weib aus mir gemacht hätte. Kann ich eine Liebe erkennen, die sich nicht auf Achtung gegen mein Selbst gründet? Konnte Achtung gegen mein Selbst vorhanden sein, das erst dadurch entstehen sollte, davon es die Voraussetzung sein muss? Wo steckt denn nun das

Heilige? Etwa im Aktus selber, durch den ich entstund? — Als wenn dieser etwas mehr wäre, als viehischer Prozess zur Stillung viehischer Begierden? —“

Der zu Grunde liegende Gedanke ist bei beiden Dichtern derselbe, nur drückt ihn Grabbe kürzer, drastischer aus als der junge Schiller, dem man noch den philosophischen Drill der Karlsschule anmerkt. Aber passt dieser Gedankengang, der in dem Gehirn des Schillerschen Bösewichts entstanden ist, auch in die Seele des Grabbeschen Helden? — Grabbe will den Niedergang einer Persönlichkeit charakterisieren. Niedergang bedeutet Umwandlung, aber doch nicht insofern, dass völlig neue Momente, welche mit der ursprünglichen Charakteranlage gar nicht harmonieren, hinzutreten. Grabbe hat nicht nur den Schillerschen Gedanken, er hat auch den Ton mit übernommen. Gerade aus den letzten, oben citierten Worten Gothlands spricht ein souveräner, cynischer Sarkasmus, der niemals in der Figur Gothlands zu Tage trat. Eine Persönlichkeit wie die seinige verzweifelt wohl an einer wohlmeinenden Weltregierung, am Zwecke des Daseins überhaupt; dieser Zweifel pflegt sich aber nicht bei derartig positiv beanlagten Naturen in eine hämische Kritik umzusetzen.

Nach dieser Unterredung dringt der alte Gothland auf seinen Sohn ein, doch dieser weicht einem Kampfe aus. Da die Finnen sich mit Verstärkungen wieder nahen, zeigt er seinem Vater einen Seitenpfad und rettet so ihm das Leben. Das thut er darum, um jede Verpflichtung seinem Vater gegenüber — die er aber gerade vorher geleugnet — von sich abzuwälzen. Jener gab ihm das Leben — dafür rettete er das seine. Mit dem schmerzlichen Ausrufe: „Keinen Vater mehr? (die Hand auf der Brust) O, hier sind traurige Ruinen!“ schliesst die Scene. Das sind Worte, die mit den oben angeführten Auseinandersetzungen zwischen Vater und Sohn seltsam kontrastieren. Waren die früheren Worte nicht ernst gemeint, sondern nur Verstellung? Das ist nicht anzunehmen, da in ihnen gerade die Fortentwickelung des Charakters liegt. Will aber Grabbe zum Ausdrucke bringen, dass im Busen Gothlands jedes Gefühl erloschen ist; so müssen notwendig die letzten Worte fehlen. So bietet uns die ganze Scene nur

ein zielloses Hinundherschwanken: nichts wird abgeschlossen, nichts wird eingeleitet. Sie steht ohne organischen Zusammenhang mit dem Ganzen allein für sich da: ein Zeichen dafür, dass das Drama, welches im ersten Teile sich geschlossen und folgerichtig aufbaut, sich mehr und mehr in die Breite verliert und in Einzelheiten auflöst. —

Wiederum wälzt sich die Schlacht über die Bühne. Das Glück hat abermals gegen die Finnen entschieden. Vergebens hat Berdoa seine Kraft im Kampfe verdoppelt, die Völker beginnen den Mut zu verlieren. Da greift er zum letzten, verzweifelten Mittel, sie noch einmal zum Kampfe zu zwingen; er zeigt ihnen die Schwedenflotte auf der See, die ihren Rücken bedroht. In das Jammergeschrei der Finnen mischt sich der Ruf eines schwedischen Herolds, der den Finnen freien Abzug zusichert, wenn sie das Haupt des Herzogs von Gothland ausliefern. Berdoa geht sogleich höhnisch auf den Vorschlag ein und befiehlt, ihm das Haupt abzuschlagen. Mit ein paar Worten versichert sich Gothland noch einmal Rossans, dann tritt er offen gegen den Neger auf. Das Volk spaltet sich in zwei Parteien: Rossan tritt mit seinen Scharen für Gothland, Usbek für Berdoa ein. Schon scheint es zum Kampfe zu kommen, da ergreift Gothland noch einmal das Wort (Bl. I, 153):

„. . . Haltet; hört
Mich erst, eh' fruchtlos Blut vergossen wird!
Womit hat dieser Schwarze eure Liebe
Verdient?“

Berdoa:

„Schlagt doch die Trommeln!“

Gothland:

„— vielleicht, weil er
Die ersten eures Volks hinrichten liess,
Um ihre häupterlosen Rumpfe zu
Den Stufen seiner Macht zu machen?“

Berdoa:

„Trommeln!“

Für diese Scene ist Shakespeares „Richard III.“ vorbildlich gewesen. Als sich in der 4. Scene des 4. Aktes die Weiber an Richard drängen und ihm seine Sünden vorwerfen, will er ebenfalls ihre Schmähungen durch den Lärm kriegerischer

Instrumente übertönen lassen: bei beiden Dichtern derselbe Zweck und dieselben Mittel. Man vergleiche:[1])

Herzogin:
„Du Molch, du Molch, wo ist dein Bruder Clarence,
Und Ed Plantagenet, sein kleiner Sohn?“
Elisabeth:
„Wo ist der wackre Rivers, Vaughan, Grey?“
Herzogin:
„Wo ist der gute Hastings?“
Richard:
„Ein Tusch, Trompeten! Trommeln, schlaget Lärm!
Der Himmel höre nicht die Schnickschnack-Weiber
Des Herrn Gesalbten lästern: schlagt, sag' ich! —
Geduldig seid und gebt mir gute Worte;
Sonst in des Krieges lärmendem Getöse
Ersäuf' ich eure Ausrufungen so.“

Berdoas Mittel verfängt nicht; schon werden die Finnen stutzig, nur Usbek hält noch treu zu ihm. Da erinnert ihn Gothland an die heiligste Pflicht seines Volkes, die Blutrache. Sein Vater ist meuchlings erschlagen, und der Mohr ist sein Mörder. Zuerst will Usbek das Ungeheure nicht glauben; aber Rossan hat sofort ein Papier bei der Hand, über dessen Inhalt wir nichts erfahren, das aber vollständig genügt, um Usbek zu überzeugen. —

Die häufiger vorkommenden Scenen, in welchen die Unterbefehlshaber, auf deren Zustimmung die reale Macht beruht, von einer Seite auf die andere gezogen werden, erinnern entfernt an die Scenen im „Wallenstein“, die denselben Inhalt haben. Deshalb ist man auch geneigt, diesen Zettel, von dessen Existenz man bisher ebenso wenig wusste wie von Usbeks Vater überhaupt, in Verbindung zu setzen mit dem seltsamen Brief, der schliesslich Buttler zum Abfalle bewegt, und der ebensowenig beglaubigt ist wie das Papier Rossans. Beide Dichter sind in der Wahl ihrer Mittel wenig wählerisch gewesen; nur kommt bei Grabbe noch die Unwahrscheinlichkeit hinzu, dass gerade Gothland, der sich erst ganz kurze Zeit bei den Finnen aufhält, den ganzen Zusammenhang bereits kennt. Hätte der Dichter gleich die ersten Worte

---

[1]) Uebersetzung von A. W. Schlegel.

dem Rossan in den Mund gelegt, die Situation hätte bedeutend an Wahrscheinlichkeit gewonnen. —

Dieser Zettel gibt den Ausschlag. Auch Usbek tritt nun zu Gothland über, er bittet sogar, seinen Vater an dem Neger rächen zu dürfen. Aber Gothland weist ihn zurück, durch Grossmut will er die Herzen der Finnen gewinnen. Er übergibt den Neger an Irnak zur Bewachung. Das Mittel verfehlt seine Wirkung nicht, und als Gothland die Finnen an die früheren Schlachten erinnert, in denen er siegreich gegen sie gefochten, und ihnen verspricht, sie aus der verzweifelten Lage zu befreien, sind sie völlig gewonnen, so dass Rossans Vorschlag, dem Herzog für diesen Dienst als Gegenleistung die finnische Krone anzutragen, auf günstigen Boden fällt. Mit Jubelruf wählen sie ihn zum König und bekräftigen die Wahl mit dem Eide der Treue.

Mit einem Schlage hat sich die ganze Lage des Herzogs geändert: was er ersehnt, ist jetzt bereits erfüllt. Er trägt eine Krone und hat den verhassten Neger in seiner Gewalt. Wie seltsam aber kontrastriert sein jetziges Verhalten mit seinen früheren Thaten? Ist es denkbar, dass in derselben Menschenbrust, in welcher der Zorn so gewaltig und plötzlich aufflammte, dass er auf den blossen Verdacht hin den Bruder erschlug, nun die kühle Besonnenheit so die Oberhand gewonnen hat, dass er jeden Laut der Freude, endlich den Feind, der alles verschuldet, unschädlich gemacht zu haben, unterdrückt? Oder will der Dichter hierdurch die Wandlung im Innern des Herzogs ausdrücken? Wächst sich der stürmische Krieger zu einem abwägenden, berechnenden Herrscher aus? Damit steht aber sein ganzes späteres Verhalten gegen Berdoa in Widerspruch. Der schlimmste Feind seiner jungen Macht geht frei umher, wiegelt gegen den König auf, verführt sogar seinen Sohn. Gothland greift erst ein, als es zu spät ist. Die Psychologie des Dichters versagt hier vollständig. Der thatsächliche Grund ist, dass er die Figur Berdoas noch braucht, und dem Plane des Ganzen zuliebe vernachlässigt er die Charakterisierung im einzelnen.

Nachdem Gothland so seine neue Stellung befestigt, geht er daran, sein Versprechen, die Finnen zu retten, zu erfüllen.

Er sendet einen geheimnisvollen Brief an den Grafen Arboga, dessen Stellung am schwedischen Königshofe wir bereits kennen. Es gilt nun zuerst die schwedische Flotte zu vernichten. Grabbe wählt, um dies seinem Helden zu ermöglichen, eine List, die in ihrer plumpen Unwahrscheinlichkeit aus Robinsonaden und Abenteurergeschichten seiner Jugendlektüre zu stammen scheint. Obwohl seit langem die Schlacht an der betreffenden Stelle der Küste getobt, hat hier doch ein erlesenes schwedisches Regiment zur Deckung der Landung bereit gestanden. Obwohl die Finnen in dem Kampfe unterlegen, ist es doch Rossan gelungen, das Regiment zu umzingeln und gefangen zu nehmen. Warum aber gerade das Regiment an dieser Stelle stand, erscheint völlig unverständlich; denn gerade dort starrt das Meer von Klippen, und kein Schiff kann heil das Ufer erreichen. Diesen Umstand benutzt Gothland, er lässt sich die Uniform (!) des schwedischen Obersten Torst bringen, mit dem er zufällig viel Aehnlichkeit in Wuchs und Stimme hat. Darauf ergreift er eine Fackel und ruft den Schiffen zu, dort an seinem Standorte anzulaufen. Die List gelingt: die Schiffe zerschellen an den Klippen, und als die Schweden ans Ufer schwimmen wollen, starren ihnen von oben die Säbel der Finnen entgegen. Es kommt zu gar keinem Kampfe, in kurzer Zeit hat sich die Flut über Tausenden geschlossen. Entsetzt steht Gothland am Ufer und starrt in das ungeheure Wellengrab. Da reisst ihn der Ruf Rossans aus der Erstarrung: König! Das einzige Wort hat ihn geheilt. Er ist nun wieder vollkommen Herr seiner selbst. Dazu kommt Rossan mit froher Botschaft: Graf Arboga hat sich mit einem grossen Teile des Heeres von dem Könige losgesagt. Nach kurzer Zeit tritt Arboga selber mit seinen Scharen auf. Auch Gothlands Sohn Gustav naht sich und wird als Kronprinz begrüsst. Er weist aber diesen Gruss trübsinnig zurück, ihm klingt er wie ein Vorwurf. Das versteht Gothland nicht. Seine Worte, die er an den Sohn richtet, sind bezeichnend für die Verfassung seines Gemütes (Bl. I, 168):

„Verlass dich drauf! du musst weit glücklicher
Jetzt sein — wenn nicht einmal ein Königssohn
Oder ein König glücklich ist, ja dann
Gibt es kein Glück auf Erden!"

Darauf beginnt er sich zur Entscheidungsschlacht zu rüsten. Aber er besitzt nicht mehr das ruhige Gewissen, sein Geist wird von bösen Ahnungen gequält. Plötzlich wirft er den Schild mit lautem Aufschrei zu Boden. Erst die Bitten Eriks bewegen ihn, denselben wieder aufzuheben; aber er kann sich von dem Schrecken nicht erholen: er lässt Wein bringen, um sich zu stärken. Aber der Wein hat nicht das nötige Feuer; im sengenden Branntwein, „dem unedelsten Getränk des Pöbels", sucht er seinen früheren Mut wieder zu gewinnen.

Auch dies Motiv entlehnt Grabbe dem Shakespearischen „Richard III.", formt es aber auf seine Weise um. Der schuldbeladene Richard fühlt sich ebenso wie Gothland vor der Entscheidungsschlacht nicht so fest wie früher, er greift zu demselben Mittel sich zu betäuben.

In der 3. Scene des 4. Aktes heisst es:

„. . . Gebt mir einen Becher Weins! —
Ich habe nicht die Rüstigkeit des Geistes,
Den frischen Mut, den ich zu haben pflegte."

Shakespeare gibt diesen Zug gewissermassen nur nebenbei, er betont ihn nicht stark. Grabbe legt viel mehr Nachdruck darauf; seine Absicht ist es, den allmählichen Verfall einer Persönlichkeit darzustellen, während Shakespeare nur einzelne Momente der Schwäche erwähnt, um nachher die Geistesgrösse und Ueberlegenheit seines Helden in ein um so helleres Licht zu stellen.

Nach dem Abmarsche der Truppen bleibt die Bühne einen Augenblick leer. Dann tritt Berdoa auf, um in einem grossen Monologe seiner wahnwitzigen Wut gegen Gothland Ausdruck zu geben.

Da erscheint Gustav, und sofort erkennt Berdoa, dass er in ihm ein Werkzeug besitze, seine Rache zu vollenden. Eine düstere Schwermut lagert auf der Seele Gustavs, und in süsslichen, sentimentalen Ergüssen wendet er sich an den Abendstern, der nun trübe am Firmamente emporsteige, während er

einst in seligen Stunden golden geleuchtet. Berdoa merkt sofort, was dem melancholischen Jünglinge fehlt. Trotz aller Abweisungen von seiten Gustavs, der nicht glauben will, dass ein Mohr seinen unendlichen Schmerz nachfühlen könne, platzt er heraus: „Unglückliche Liebe ist es doch nicht?" Gustav wird sehr bewegt, und nun schmeichelt sich Berdoa leicht in sein Vertrauen, indem er ihm die Glut der Liebe in seiner heissen Heimat schildert. Gustav wird nun ebenfalls gesprächig: Selma, die Tochter des Schwedenkönigs, ist das Mädchen seiner Wahl, und in pathetischen Reden erzählt er von der Seligkeit des ersten Sehens, von der Schönheit der Geliebten, die ihm nun durch den Abfall des Vaters entrissen. Das „Romeo und Julia"-Motiv klingt hier in der Fassung „Max und Thekla" leise an.

Der Neger hat auf diese Ergüsse nur einige sehr derbe Cynismen als Antwort; für ihn existiert die gepriesene Schönheit der schwedischen Königstochter nicht, ihm ist sie ein Mensch wie alle anderen mit allen menschlichen Bedürfnissen, und nach seiner Erfahrung läuft die Liebe doch nur aufs Kindermachen hinaus. Erzürnt über diese Verletzung seiner heiligsten Gefühle, zieht Gustav den Degen und dringt auf den Neger ein. Doch dieser entwaffnet ihn ohne Mühe, worauf er sich mit abermaligen Versicherungen seiner unwandelbaren Treue und Liebe entfernt. Berdoa bleibt triumphierend zurück, er weiss nun ein Mittel, Gustav in seine Netze zu ziehen: von der Liebe zur Unzucht ist nur ein Schritt; erst will er ihn zum Huren verführen, dann gegen den Vater aufwiegeln . . . dann . . . Damit bricht er ab, als Irnak auftritt. Kurz erkundigt er sich nach dem Gange der Schlacht. Als er erfährt, dass der neue König siegt, kann er eine Verwünschung nicht unterdrücken; sofort schweift er aber wieder ab und erkundigt sich nach dem „blonden Milchen", einem Christenmädchen, das Irnak im letzten Feldzuge erbeutet. Als dieser ihm das Mädchen zur Verfügung stellt, ordnet er an, dass sie sich für den nächsten Abend, schön geputzt, mit durchsichtigen, engen Kleidern angethan, bereit halte, den jungen Gothland zu empfangen, um ihm dann zu zeigen, „was in natura eigentlich die Lieb' ist".

Wie Grabbe selber berichtet,[1]) haben die Liebesfloskeln Gustavs beim Erscheinen des Stückes Anklang gefunden. Für den naiven Leser ist diese Thatsache eigentlich unbegreiflich. Gustav ist eine so hölzerne Figur, der jeder Pulsschlag warmen Lebens fehlt; seine Reden sind so schwülstig und fallen vollkommen aus dem Tone des übrigen Stückes; sein ganzes Gebahren entbehrt jeder jugendlichen Frische, jeder reizvollen Naivetät, dass man, um den Beifall der Zeitgenossen auch nur einigermassen zu verstehen, notwendig zu der Annahme kommen muss, die Figur Gustavs stehe nicht nur für sich als Person des Dramas da, sondern der Dichter habe in ihr noch etwas Besonderes, das über den Bereich des Stückes hinausgeht, ausdrücken wollen. In der That ist Gustav die einzige Tendenzfigur des Stückes, und zwar ist die Tendenz eine litterarische und richtet sich, wie Grabbe selber schreibt, gegen alle neumodische Sentimentalität.[2]) Grabbes derbe, cynische, allen Schwärmereien abholde Natur musste sich notwendig gegen alles Uebersinnliche, Ideale, das die Dichtkunst seiner Zeit speziell dem Verkehr zwischen den beiden Geschlechtern beilegte, sträuben. Der Ursprung dieser unwirklichen Auffassung der Liebe ist aber Klopstock. Von ihm stammen die keuschen Jünglinge, die schmachtenden Mondscheinstimmungen, die Vermischung himmlischer Elemente mit der irdischen Liebe. Ich erinnere nur an die bekannte Stelle in Goethes „Werther". Gegen Klopstock wendet sich daher Grabbe. Gustav ist kein nordischer Königssohn, sondern ein Jüngling des vorigen Jahrhunderts, der seinen Klopstock und dessen Nachahmer eifrig studiert hat. Der Name seiner Braut Selma weist ebenfalls auf Klopstock hin. In der zweiten Ode Klopstocks, die den Titel „Selma und Selmar" (1766) trägt, kommt der Hesperus vor. Gustav apostrophiert den Abendstern. Ausserdem stammt der Gedanke, dass sich die Blicke der Liebenden, die Berg und Thal trennt, auf dem schönsten Sterne am Firmamente treffen, sicher aus der Einflusssphäre des Messiasdichters. Dass aber Grabbe Klopstock

[1]) Brief an Kettembeil vom 12. Juli 1827 (Bl. IV, 399).

[2]) Grabbe gibt eine litterarische Tendenz in seinem Stücke in dem Brief an Kettembeil vom 25. November 1827 zu (Bl. IV, 415).

selber genau kannte, geht schon daraus hervor, dass er Formen und Ausdrücke, die diesem eigentümlich sind, absichtlich parodiert. So sind zum Beispiele die Pluralformen von Dingen, die man sonst nur in der Einzahl zu nennen gewohnt ist, geradezu typisch für Klopstock[1]).

Man vergleiche hiezu bei Grabbe (Bl. 1, 179):

„Die Sonnen flogen auf und nieder,
Die Stunden hatten Morgenröten,
Die Auen waren Paradiese.“ —

Gustav schliesst diesen Erguss:

„. . . Und
Wenn ich auch weinte,
So weinte ich vor Freude!“

Es gibt wohl keinen Dichter, dem gerade die Freudenthränen loser gesessen hätten als Klopstock. Auch die Epitheta, welche späterhin höhnisch Berdoa, der hier durchaus Grabbes eigene Ansicht vertritt, der Liebe beilegt, wie „unsterblich, heilig, ewig, geistig, himmlisch, göttlich“ passen durchaus in die Stimmung des seraphischen Klopstock. Auch die Erwähnung der Venus Urania und der Ausdruck „des Hains Gefieder“ beweisen nur zu deutlich, dass Grabbe hier litterarische Anspielungen beabsichtigte.

Nach diesen Erörterungen wird man den Beifall, den jene Stellen fanden, verstehen. Es sind romantische Tendenzen, denen Grabbe hier folgt; der verhängnisvollen Neigung der ganzen Schule, Litteratur um Litteratur zu schreiben, die das romantische Drama fast zerstörte, und die in ihrer Konsequenz jede dramatische Produktion unterbinden muss, da sie den Dichter von dem wirklichen Leben entfernt, zollt hier Grabbe auf seine Weise den Tribut. Aus dieser Thatsache kann man den Schluss ziehen, dass diese Scene zu den später entstandenen Teilen des Stückes gehört und vielleicht erst in einer Zeit geschrieben wurde, wo der Dichter durch persönlichen Verkehr romantischen Ideen näher trat.

Unser Urteil wird dem der ersten Leser gerade entgegengesetzt sein. Die Scene ist die schwächste Stelle im ganzen Drama. Die litterarisch-satirische Tendenz drängt sich so ungebühr-

[1]) In dem Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ wendet sich Grabbe ebenfalls satirisch gegen Klopstock.

lich in den Vordergrund, dass fast alle Verbindungsglieder mit dem übrigen Drama durchbrochen scheinen: wir befinden uns thatsächlich in einer anderen Welt. Der sentimentale, weinerliche Ton des vorigen Jahrhunderts kontrastiert zu stark mit dem mittelalterlichen Kostüm und dem nordischen Kolorit. Dadurch wird Gustav vollkommen isoliert: das ästhetische Gefühl stellt ihn nicht auf dieselbe Stufe mit den anderen Personen des Stückes, und sein späteres Eingreifen in den eigentlichen Gang der Handlung erscheint uns widersinnig.

Ausserdem zeigt uns Grabbe den Charakter Berdoas in dieser Scene in einem ganz neuen Lichte. Wir kennen ihn als den sieggewohnten Feldherrn, als den hinterlistigen Ränkeschmied, der zu lügen gelernt hat. Hier entpuppt er sich zum erstenmale als ein nüchterner Verstandesmensch, der aber mit seiner eigenen Ansicht durchaus nicht hinter dem Berge hält, auch wenn sie seine eigentlichen Absichten durchkreuzt. Was bewegt ihn denn eigentlich, Gustav durch seine Reden so zu reizen, dass er den Degen gegen ihn zieht? Hätte der Dichter den jungen Gothland auch nur mit einem Fünkchen wahren Menschentums ausgerüstet, eine solche Verspottung hätte zum Gegenteil führen müssen von dem, was der Neger beabsichtigt. Man erkennt hierin den alten Berdoa nicht wieder, der so klug seine eigene Meinung zu verstecken wusste, wenn es galt, ein Opfer zu umgarnen.

Die letzte Scene beansprucht noch einmal eine scenische Veränderung. Wir werden an eine andere Stelle der Ostseeküste geführt. Der König Olaf, Graf Holm und der alte Gothland treten auf. Die Schlacht ist verloren, ihre Völker sind zerstreut. Infolgedessen trennen sie sich hier, um in der Ferne neue Truppen zum Entscheidungskampfe gegen den Usurpator zu sammeln. Der alte Gothland geht nach Norwegen, König Olaf nach Russland, Graf Holm wendet sich nach Deutschland; sie scheiden mit dem Versprechen, am 1. Mai mit neuen Streitkräften wieder zu einander zu stossen.

Dann tritt der siegreiche Gothland auf. Da der Schwedenkönig flüchtig sein Land verlassen hat, so bietet Arboga ihm nun auch die schwedische Krone an. Gothland nimmt sie an und belohnt zum Danke dafür den Grafen Arboga mit dem

Fürstentitel — eine deutliche Reminiscenz an die Schlussworte von Schillers „Wallenstein“, die sonderbar modern anmutet.

Gothland hat nun sein Ziel erreicht. Zwei Kronen sind auf seinem Haupte vereinigt, auf Erden bleibt ihm nichts mehr zu erjagen übrig.

Sein Blick schweift hinaus in die friedliche Gegend, die der Krieg bis dahin verschont hat, und der heitere Anblick stimmt ihn weich. Das stille Glück des ruhenden Landes und seiner Bewohner lassen ihm das eigene stürmische, schuldbeladene Leben furchtbar deutlich vor die Seele treten. Doch muss er an dem elenden Leben festhalten, da er auch vom Jenseits nichts mehr hoffen kann. Mächtig ergreifend klingt der Akt aus in dem qualvollen Aufschrei Gothlands (Bl. I, 190):

„Das arme, nackte Leben! lasst es mir!“

Zweimal entwirft Grabbe in Anlehnung an Schillers „Räuber“ eine solche Situationsstimmung. Weiter unten soll darauf genauer eingegangen werden.

Der vierte Akt führt uns in das Zelt des Königs, welcher halbgerüstet in unruhigem Schlafe auf einem Ruhebette liegt. Erik und Arboga halten bei ihm Wache. Plötzlich schreit er im Traum auf: „Mohr! Mohr!“ Sogleich öffnet sich die Thür des Zeltes, und Berdoa tritt ein. Hämisch freut er sich an den Qualen seines Opfers, das sich in einem furchtbaren Traume windet. Da der König erwachen will, wird der verhasste Neger schleunig von den anderen entfernt. Gothland erwacht und erzählt nun die Einzelheiten seines grausigen Traumes.

Auch hier verwendet Grabbe ein bekanntes Motiv, das er bei Shakespeare (Clarence), Schiller (Franz Moor) und anderen vorbereitet fand, die Traumerzählung, obwohl er im Anfange der Scene den Versuch macht, den Vorgang selbständiger und eigenartiger darzustellen, indem er uns sehr realistisch den Traum in den abgerissenen Ausrufen des Schläfers miterleben lässt. Die Erzählung selber hat Grabbe mit einzelnen eigenen Zügen ausgestattet; im ganzen unterscheidet sie sich aber nicht viel von den erwähnten Vorbildern, sie gipfelt in einem bekannten Moment, der Erscheinung

des Gemordeten. Dagegen zeugt er deutlich für Grabbes selbständige Stellung dem grossen Briten gegenüber, dass er in dieser Scene, welche in ihrer ganzen Situation im Zelte an die bekannten Scenen in „Richard III.“ und „Julius Cäsar“ lebhaft erinnert, von einer Geistererscheinung, die den Inhalt des Traumes versinnbildlicht, absah.

Erst die Klänge der Trompeten reissen Gothland aus seinem Traumleben. Noch immer fühlt er sich unsicher, und er sucht infolgedessen durch Zustimmung anderer selber Festigkeit zu erlangen. Er fragt nach dem Unterschiede zwischen Helden und Mörder, worauf Arboga kurz auf den Unterschied in der Masse der Erschlagenen hinweist. Als er aber nach der Unsterblichkeit fragt, erhält er von dem rauhen Krieger nur die Antwort: „Um so etwas bekümm're ich mich nicht.“ Darauf winkt er seinen Getreuen, sich zu entfernen, und gleich darauf lässt er den Neger rufen.

Es ist schon an sich befremdend, dass eine so gewaltthätige Natur wie Gothland den Neger überhaupt lebend und in Freiheit neben sich duldet, und dass der Neger diese Freiheit nicht zu einem Anschlage auf das Leben seines Todfeindes benutzt. Trotzdem versucht der Dichter die beiden Figuren zu nähern. Er geht dabei von folgendem Gedanken aus: der Herzog sieht in dem Neger einen Menschen, der noch viel schwerere Schuld auf sein Gewissen geladen als er selber, der aber trotzdem keinen Funken von Reue empfindet. Darum fühlt er sich zu ihm hingezogen, weil er eben so gefühllos werden möchte wie jener. Eine solche günstige Konstellation hätte der Neger — sowie der ganze Charakter vom Dichter ursprünglich angelegt ist — notwendig durchschauen und ausnützen müssen. Auf diese Weise wäre es ihm dann möglich gewesen, wieder emporzusteigen und den neuen König zu stürzen. Doch liegt dies nicht in der Absicht des Dichters. Er verfolgt einen anderen Zweck und ordnet diesem alles andere rücksichtslos unter. Er will die Seelenqual des Herzogs ins Ungeheure steigern, und um einen möglichst grossen Effekt zu erzielen, lässt er den ärgsten Widersacher die Glut schüren. Thatsächlich sind in dieser Scene die beiden handelnden Personen nur Marionetten, um

einen Ausdruck Goedekes zu gebrauchen; von zweck- und zielbewussten menschlichen Individualitäten kann keine Rede mehr sein. Berdoa quält den König, der die Gewalt in Händen hat, auf die plumpeste Art, ohne auch im mindesten auf die eigene Sicherheit Rücksicht zu nehmen. Gothland weiss sehr wohl, dass der Neger ihn verderben will, dass alles, was jener sagt, Lug und Trug ist — dennoch hört er ihn an und nimmt den ärgsten Hohn für baare Münze.

Die erste Frage, die Gothland an Berdoa richtet, bezieht sich wieder auf die Unsterblichkeit. Der Mohr negiert zuerst alles und weiss seine Antworten so geschickt einzurichten, dass Gothland ihm freudig beistimmt. In diesem Augenblicke tritt Arboga ein und meldet, dass fünftausend Gefangene eingebracht worden seien. Gothland will sie in seine Armee aufnehmen; da sie sich weigern, gibt er den Befehl, sie niederzuhauen. Im Nu ist der Befehl vollzogen; und plötzlich ist der Neger wie umgewandelt: alles was er früher verneint hat, bejaht er jetzt. Gothland versucht darüber zu lachen. Erst als Berdoa ihn an seinen Bruder Friedrich erinnert, zuckt er zusammen[1]). Um sich von diesen quälenden Erinnerungen zu befreien, sucht Gothland nach Zerstreuung. Die Hinterwand des Zeltes öffnet sich, und er starrt hinaus in die Sternennacht.

Endlich stürzt auch Gothland fort und auf der Bühne wird Platz für Erik und Arboga. Erik hat nämlich einen Plan, Gothland wieder auf den Weg des Guten zurückzuführen: sein Weib Cäcilia ist im Lager angekommen; als fremde Sängerin soll sie vor ihren Mann treten und durch die Macht ihrer Töne ihn zur Umkehr bewegen. Arboga weigert sich zuerst, gibt aber schliesslich seine Zustimmung.

---

[1]) Berdoa (Bl. I, 199):

„. . . Aber denkt Euch, dass
Es hier nach Leichen röche, und dass plötzlich
Dort in der dunklen Ecke, wo
Das weisse Laken hängt, im Totenhemd
Eu'r Bruder Friedrich stände und
Euch ansäh'."

Hier tritt der Einfluss Shakespeares zu Tage.

Als Gothland, immer noch unruhig und verstört, wieder auftritt, verlangt er nach Gesellschaft und Lärm. Er ruft das Lager aus dem Schlafe, und bald erheben Tausende ihre Stimme. Als das Geschrei nachlässt, erklingt eine wehmütige Musik. Gothland lauscht gespannt, seine Seele schmilzt unter den Tönen, und er versinkt in glückliche Erinnerungen. In dieser Stimmung bringt ihm Erik die Nachricht von der Ankunft der Sängerin. Gothland ist sofort einverstanden, und Cäcilia und ihr Vater Skiold treten ein. In einem traurigen Liede singt Cäcilia ihr eigenes Geschick. Gothland ist gerührt, er fühlt sich seltsam zu der Unbekannten hingezogen und will ihr durch seine Liebe ihr Unglück vergessen machen. In seinen Armen gibt sich ihm sein Weib zu erkennen. Als er die Wahrheit erfährt, springt er entsetzt auf und gibt sogleich Befehl, sein Weib aus dem Lager zu stossen. Vergebens sind alle Bitten, vergebens verlangt die Mutter nach ihrem Kinde, umsonst legt sich der alte Skiold ins Mittel — beide werden hinausgeführt.

Es ist dem Verfasser nicht gelungen, das unmittelbare Vorbild für diese Scene aufzufinden. Vielleicht hat die Scene in Schillers „Räubern“, in der Amalia den Geliebten inmitten der Räuberbande aufsucht, dem Dichter die erste Anregung gegeben. Das ganze Arrangement jedoch, die äusseren Nebenumstände lassen andere Muster vermuten. Die Scene trägt ein charakteristisches Merkmal romantischer Poesie, eine lyrische Grundstimmung, die sich nicht nur auf die musikalische Einlage beschränkt, sondern sich auch auf den übrigen Dialog ausdehnt. Wir finden eine Parallelstelle bei dem Spätromantiker Platen in seinem Drama „Treue um Treue“ [1]. Ausserdem muss es entschieden auffallen, dass Grabbe nur von einer „fremden Sängerin“ spricht. Der Eindruck der Fremden ist aber unter den obwaltenden Umständen — es stehen sich Gatte und Gattin gegenüber — nur durch Verkleidung her-

[1]) 1825 erschienen. Vielleicht hat die denselben Stoff behandelnde Oper von J. F. Koreff „Aucassin und Nicolette“, die 1820 erschien und im Februar 1822 mit der Musik von G. A. Schneider in Berlin aufgeführt wurde, Grabbe zur Nachahmung angeregt. Direkte Anklänge sind jedoch nicht vorhanden.

vorzurufen. Davon ist bei Grabbe gar keine Rede, während Platen ausdrücklich die Verkleidung in Männertracht wählt. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass Grabbe eine Vorlage benutzt hat, worin dies Moment weniger betont war. Wahrscheinlich hat Grabbe eine Episode der orientalischen Poesie verwendet, welche im Anfange unseres Jahrhunderts die deutsche Litteratur durch Vermittelung der Romantiker förmlich überschwemmte. Versetzt man die ganze Scene in ein orientalisches Kostüm und Kolorit, so fällt dies Moment infolge der orientalischen Sitte des Verschleierns von selbst fort.

Nachdem Gothland dem „Weibergeschrei“ ein Ende gemacht hat, verlässt er die Bühne, und es folgt ein Gespräch zwischen Irnak und Berdoa, dessen Thema Gustav ist. Wir erfahren, dass Berdoas Lehren auf einen fruchtbaren Boden gefallen sind, und dass er seitdem fast stündlich bei Milchen weilt. Bald darauf tritt Gustav auf, blass von den Anstrengungen der Liebe, mit einem neuen Rocke angethan. Aus der Parodie ist nun vollständig eine Karikatur geworden. Wohlgefällig stolziert er auf und ab und lässt von den anderen sein neues Kleidungsstück bewundern. Berdoa benützt die Gelegenheit, um ihn zu einer Festlichkeit einzuladen, an der auch Milchen mit anderen Mädchen teilnehmen soll. Eine Erwähnung der Mutter, welche vielleicht gerade „im Schnee verjammert“, macht keinen Eindruck auf den Sohn; nur an Selma denkt er noch mit der gleichen Liebe, in die sich jetzt bereits eine gute Portion Sinnlichkeit mischt. Selma benützt auch Berdoa, um Gustav gegen seinen Vater, der natürlich einer Verbindung mit der Tochter seines Feindes abhold ist, aufzustacheln. Er rät ihm, nur bei Gelegenheit das Wörtchen „Brudermord“ fallen zu lassen. Eine flüchtige bessere Regung in der Seele Gustavs erstickt er leicht mit dem Hinweise, dass nur Liebende weicher gestimmt seien als die übrigen Menschen. Er beruft sich dabei auf seine eigene Erfahrung. Die ungläubige Frage Gustavs, ob er denn je geliebt habe, beantwortet er mit einer prächtigen Schilderung von der echt afrikanischen Schönheit seiner Geliebten Ella. Ueberhaupt tritt das Sarkastische und Paradoxe in Berdoas Charakter immer mehr in den Vordergrund. Er preist seine schwarze

Farbe gegenüber der weissen in dem bekannten Ausspruche (Bl. I, 226):

> „Im vollsten Ernst,
> Ein ordentlicher Mohr muss aussehn wie
> Ein gut gewichster Stiefel!“

Hier sehen wir noch einen Zug, den Grabbes Berdoa von Shakespeares Aaron überkommen hat. Alle anderen Mohrenfiguren kennen ihre Farbe als etwas Hässliches und Unvorteilhaftes. So nennt Hassan im „Fiesko“ seine Hautfarbe eine „Mondfinsternis“. Noch weiter geht Othello (III, 3):

> „Ihr Name (Desdemona), wie das Antlitz
> Dianens rein, ist nun befleckt und schwarz
> Wie mein Gesicht!“ —

Ganz anders Aaron (IV, 2):

> „. . . . Ist schwarz so schlechte Farbe?
> Schwarzbübchen bist 'ne schöne Blüte doch! —
> Ihr weiss getünchten Wänd', ihr Bierhausschilder —
> Kohlschwarz besieget jede andre Farbe,
> Indem 's verschmähet jede andre Farbe.“

Das Gespräch zwischen Berdoa und Gustav wird durch die Ankunft Gothlands unterbrochen. Der Neger entfernt sich eiligst, und Gothland warnt seinen Sohn vor fernerem Verkehr mit ihm. Sein Plan ist, Gustav mit der Königstochter von Norwegen zu vermählen. Gustav will natürlich von dieser Verbindung nichts wissen, und erst an dem Widerstand seines Sohnes merkt Gothland, welchen gefährlichen Gegner er in dem Neger noch immer neben sich hat. Da dringt der Jubel aus Berdoas Zelte an sein Ohr. Endlich entschliesst er sich, zu handeln: er befiehlt fünfzig Kriegern, ihm zu folgen, und macht sich dann mit einer „tüchtigen Eisenkette“ auf den Weg.

Die folgende Scene schliesst sich unmittelbar an. Wir werden mitten in das Gelage geführt, dessen Jubel wir soeben vernahmen. Eine wilde Lustigkeit herrscht: man singt und reisst Zoten um die Wette. Mitten in diesen trunkenen Jubel tritt plötzlich Gothland. Ernst weist er alle Aufforderungen Berdoas, sich zu setzen, zurück. Aergerlich wendet sich dieser wieder zu seinen anderen Gästen. Da herrscht ihn Gothland an: „Warum bist du fröhlich, etwa weil ich

traurig bin?“ Gleichzeitig zieht er die Eisenkette hervor und fesselt den Neger. Die finnischen Hauptleute verlangen drohend seine Freilassung. Unbekümmert lässt Gothland ihn abführen. Als aber auch Gustav für den Neger eintritt, übergibt er seinen Sohn höhnisch an Rossan, damit ihn dieser mit Ruten züchtige. Dann wendet er sich gegen die finnischen Hauptleute. Es ist dies die spannendste Scene des ganzen Stückes, ein glänzendes Zeugnis für Grabbes Talent, mit einfachen Mitteln die Spannung auf das Höchste zu steigern. Zuerst fragt Gothland die Hauptleute, was sie vorhin von ihm begehrten. Trotzig lautet die Antwort: „Lass den Neger los!“ — Er bleibt völlig kalt und ruhig, ein schneidender Hohn liegt in seiner Frage: „Ihr liebt ihn also?“ Als die Antwort erfolgt: „Wir lieben ihn!“ ruft er seine Soldaten herein. Nun wird den Hauptleuten auf einmal der Ernst ihrer Lage klar. Gothland fragt wieder: „Mich liebt ihr doch auch?“ — Zuerst banges Stillschweigen, dann die schüchterne Antwort: „Wir lieben dich!“ — Nun zwingt er sie, wieder auf ihre Plätze zurückzukehren und auf sein eigenes Wohl zu trinken. Sodann bringt ein Pereat dem Neger. Zögernd stimmen die anderen ein. Noch mehr: „Krepieren sollen alle, die ihn lieben!“ — Auf den eigenen Tod müssen die Hauptleute trinken. Sodann: „Der Scharfrichter soll leben und florieren!“ Tonlos wird auch dieser Ruf wiederholt. Darauf wirft Gothland den Trinktisch um und wendet sich mit den Worten „Euch brauch' ich nicht zu fürchten!“ zum Gehen. —

In der Thüre tritt ihm ein Unteroffizier entgegen, der einen gefesselten Verbrecher, Tocke, hereinschleppt. Gothland erkundigt sich nach seinem Verbrechen und erfährt, dass er seine Schwester ermordet und seinen Vater zu Tode geprügelt hat. Momentan steigt ihm das Bewusstsein der Aehnlichkeit mit den eigenen Thaten auf; aber trotzdem will er keine Gnade walten lassen, sondern befiehlt, ihn morgen früh zur Richtstätte zu schleifen. Darauf meldet ein schwedischer Offizier, dass man im Kiölgebirge fremde Truppen gesehen. Gothland lässt sein Pferd vorführen: er will rekognoszieren. Noch ein-

mal wendet er sich an die finnischen Hauptleute: „Es ist jetzt kaltes Wetter — Hütet euch vor Halsweh!“ [1])

Damit schliesst die Scene.

Um die Figur des Schwestermörders Tocke sind alle bisherigen Beurteiler des Grabbeschen Stückes scheu herumgegangen. Dieser cynische Kerl mit den stereotypen roten Haaren des Verbrechers erschien ihnen rätselhaft. In der That ist Tocke keine eigentlich dramatische Figur: er greift nirgends in die Handlung ein, an seine Erscheinung knüpfen sich keinerlei Folgen; urplötzlich tritt er gegen Schluss des Dramas auf und wird, nachdem er den Helden eine Zeit lang begleitet, wiederum kurzer Hand abgethan. Was an Grabbe Undramatisches ist, stammt aus der Romantik. So auch diese Figur. Das Streben der Romantik, das Wesen des Menschen von dem Individuum loszulösen und dieselbe Seele in mehreren Körpern geheimnisvoll wiedererstehen zu lassen, das in letzter Linie auf mittelalterlich-mystische Anschauungen zurückgeht, hat Grabbe zu der Schöpfung dieser Figur angeregt. In den Worten Gothlands (Bl. I, 243):

„. . . . Dieser Schurke kommt mir vor
Wie eine Parodie auf mich!“

liegt die Erklärung Tockes. Tocke ist im Grunde genommen derselbe Mensch wie Gothland. Er hat das Gleiche verbrochen, auch er bereut nichts; nur die Folgen sind für ihn verhängnisvoll geworden: er soll die Strafe erleiden, der jener durch seine Persönlichkeit und seine Stellung entgangen ist. Die Doppelgängerfiguren eines E. T. A. Hoffmann sind für Grabbe vorbildlich gewesen. Ich erinnere an die bekannte Stelle in Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels (II. Teil): der verbrecherische Mönch Medardus befindet sich in Herrlichkeit und Freude, am fürstlichen Hofe, an der Seite der Geliebten.

„. . . In dem Augenblicke entstand unten ein dumpfes Geräusch auf der Strasse, hohle Stimmen riefen durch einander, und das dröhnende Gerassel eines schweren, langsam rollenden Wagens liess sich vernehmen. Ich eilte ans Fenster. Da stand oben vor dem Palast der

[1]) Eine Lieblingswendung Grabbes. Wir finden sie noch einmal in der „Hermannsschlacht“, wo sie Varus in Bezug auf die Liktorenbeile gebraucht.

vom Henkersknecht geführte Leiterwagen, auf dem der Mönch rückwärts sass, vor ihm ein Kapuziner, laut und eifrig mit ihm betend. Er war entstellt von der Blässe der Todesangst und dem struppigen Barte, doch waren die Züge des grässlichen Doppelgängers mir nur zu kenntlich" . . .[1]).

Diese Situation hat eine gewisse Aehnlichkeit mit der vorliegenden Scene des Dramas: der eine auf der Höhe des Glückes, der andere dem Tode verfallen — und doch im Grunde beide dieselben. Grabbe selber scheint sich dieser Stelle speziell erinnert zu haben, wenn er späterhin dem Neger, dem es gelungen, Gothland zu stürzen, folgende Worte in den Mund legt (Bl. I, 293):

„Dort liegt der Schwestermörder Tocke,
In welchem du dich selbst verurteilt hast;
Der Königsmantel, der dich von ihm unterschied,
Ist abgefallen, und du bist
Jetzt weiter nichts, als das was er ist: ein Schurke!
Damit du diese Gleichheit recht
Empfindest, sollst du eine Viertelstunde lang
Auf einer Streue mit ihm liegen
Und dann mit ihm auf einem Karr'n
Zum Richtplatze gezogen werden!"

Da sich aber die Nebelgestalten der Doppelgänger in der klaren, durchsichtigen Atmosphäre des Dramas verflüchtigen, so musste sich Grabbe entschliessen, dem alter ego seines Helden eine individuelle Persönlichkeit zu verleihen. Tocke ist ein realistisch verdichteter Doppelgänger: aus derselben Figur wird die Parodie, aus dem Spiegelbild die Verzerrung — Tocke ist Gothland im Hohlspiegel gesehen.

Die dritte Scene führt uns in eine wilde Gegend des Kiölgebirges. Einsam wandern Skiold und Cäcilia, wie einst Oedipus und Antigone, durch die winterliche Felsenwildnis. Vergebens suchen sie sich durch die Erinnerung an frühere Tage über die Trostlosigkeit der Gegenwart hinwegzutäuschen. Der alte Skiold bricht endlich vor Hunger und Erschöpfung zusammen, verzweifelnd fleht Cäcilia zum Himmel um Rettung — da in der höchsten Not entdeckt sie das Licht einer Hütte, und beide machen sich auf, das schützende Dach zu erreichen.

---

[1]) E. T. A. Hoffmanns Werke (Hempel). Zehnter Teil. S. 68.

Plötzlich tritt Gothland auf; auf seinem Rekognoszierungsritte hat das Pferd unter ihm den Hals gebrochen, er selber hat den Weg verloren: so ist er in diese Wildnis gekommen. Seine Seele wird noch immer von den heftigsten Gewissensqualen verzehrt. Bei jedem Geräusch in der Natur zuckt er zusammen: das Rauschen des Wassers klingt ihm wie rieselndes Blut, die Sternschnuppen künden ihm, dass der Himmel einfallen will, und als sogar ein Nordlicht aufflammt, meint er, der jüngste Tag sei angebrochen.

In seinen Trugvorstellungen gibt uns Grabbe eine kurze Ausmalung des Weltgerichts. Ein Vorwurf, der im vorigen Jahrhundert besonders beliebt war. In Einzelheiten lehnt er sich hier an die bekannte Traumerzählung Franz Moors an. Franz Moor sieht den ganzen Horizont in feuriger Lohe aufflammen. Gothland spricht von den lodernden Zinnen der Himmelsveste. Beide glauben die Posaunen zu hören. Die feurigen Stühle der drei Weltrichter hat Grabbe durch den Thron Gottes ersetzt.

Endlich erkennt Gothland die wahre Natur der Himmelserscheinung. Er kommt wieder zu sich und macht sich nun ebenfalls auf, Unterkunft zu suchen.

Die folgende Scene stellt eine einsame Hütte dar, deren Licht die beiden Unglücklichen vorher erblickten. Hoch im Gebirge ist sie an dem Kreuzungspunkte der drei Strassen aus Dänemark, Schweden und Norwegen erbaut. Die zarte Kraft Cäcilias ist durch Unglück und Anstrengung gebrochen: sie weiss, dass sie keine Stunde mehr leben kann. Dennoch ist sie bemüht, ihren Zustand vor ihrem alten Vater zu verheimlichen. Es gelingt ihr auch, sich zu bezwingen, bis der alte Skiold vor Erschöpfung eingeschlafen ist. Im Todeskampfe jedoch kann sie sich nicht mehr beherrschen: in wildem Schmerze schreit sie laut auf. Der alte Skiold erwacht und muss nun seine Tochter sterben sehen. Während er noch an ihrer Leiche klagt und ihren Mörder verflucht, tritt eine Riesengestalt im Harnisch in die Hütte. Zuerst hält Skiold die Erscheinung für einen Geist; aber der Ankömmling gibt sich ihm zu erkennen: es ist der alte Herzog Gothland. Er kommt zur rechten Zeit, die ausgemachte

Frist ist verstrichen, und von allen Seiten nahen sich die neu gesammelten Heeresmassen. Schon am anderen Tage soll es zur Schlacht kommen. Mitten in dieses Gespräch tritt Gothland selbst und bittet die vermeintlichen Bewohner um Obdach. Seltsamerweise erkennt er weder Skiold noch seinen Vater, während er von ihnen sofort erkannt wird. Ein unheimliches Schaudern überläuft ihn, da er die beiden Alten verdächtig mit einander flüstern hört. Er will fort, aber er kann nicht von der Stelle, sein Fuss ist wie festgebannt. Indessen schicken sich die anderen an, Rache zu üben. Der alte Skiold bringt ein Messer; sie wollen ihr Opfer schlachten wie ein Huhn. Wieder versucht Gothland sich aufzuraffen; aber er kommt nur bis an die Thüre, er hat keine Kraft sie zu öffnen. Da packt ihn Skiold bei der Schulter und deutet auf den Leichnam der Cäcilia. Entsetzt erkennt er nun seine Widersacher. Aber er kann sich nicht mehr wehren, seine Riesenkraft ist gebrochen, ängstlich verkriecht er sich in eine Stubenecke. Mit unheimlicher Ruhe gehen die beiden Alten an das Werk. Der alte Gothland streift sich die Rockärmel auf und streckt schon die Hand nach seinem Sohne aus, um ihm das Messer in die Gurgel zu stossen. Da erwacht noch einmal die alte Kraft in Gothland, mit leichter Mühe wirft er die Greise zur Seite und stürmt hinaus, während ihn die Flüche des Vaters begleiten. In diesem Augenblicke ertönen Trompeten. Die Heere des Grafen Holm und des Königs Olaf nahen sich. Der Anblick der toten Cäcilia steigert ihre Kampfeslust, und wiederum schliesst der Akt mit einem allgemeinen Aufbruch der Truppen.

In dem bekannten Briefe vom 6. Dezember 1822, den Grabbe später glossiert der Buchausgabe seines Stückes voranstellte, erwähnt Tieck bereits diese Scene, „wo der Held geschlachtet werden soll, ohnmächtig daliegt und dann entrinnt“. Er fügt hinzu: „Hier war mir (das einzigemal) ganz so zu Mute, als wenn ich ein ganz modernes Gedicht lese.“ [1]) In den Glossen konstatiert Grabbe befriedigt den guten Ein-

[1]) Ein ähnliches Urteil können wir heute fällen. Eine Episode in Zolas „La débâcle“ hat grosse Aehnlichkeit mit der Grabbeschen Scene.

druck, den die Scene gemacht habe, und fügt dann hinzu, dass sie „mittelst einer Reminiscenz aus Arnims Kronwächtern“ entstanden sei.

Die Episode, welche dem Dichter vorgeschwebt hat, finden wir in der achten Geschichte des zweiten Buches, die den Titel „Das Hausmärchen“ führt. Der „Ehrenhalt“ erklärt seltsame Transparente, die von einem alten schwäbischen Könige aus dem Hause der Hohenstaufen erzählen, der über dem Vergnügen der Jagd die Regierung und ihre Geschäfte vernachlässigte. Das dritte Bild kommt hier in Betracht.[1]) Einmal wird dieser König von einem silbernen Vogel, der einen leuchtenden Johanniswurm im Schnabel trägt, immer weiter in den dichten Schwarzwald gelockt. Er trennt sich in wilder Begierde, das seltsame Tier zu erlegen, von seinen Gefährten und verliert bald den Weg. Endlich erreicht er eine Hütte mitten im Walde. Er stillt Hunger und Durst und sinkt dann bald in tiefen Schlummer. Ein Funke des Feuers, der auf seine Stirne springt, weckt ihn wieder, und nun hört er, noch halb von der Müdigkeit überwältigt, die Gespräche der Hüttenbewohner. Der alte Vater steht mit einem Dolche in der Hand mitten im Zimmer, und in gebundener lyrischer Strophe schwört er dem Könige den Tod, weil er seine Königspflichten vernachlässige. Seine Kinder dagegen flehen für das Leben des Königs, und ihre Gegenstrophe schiebt nicht ihm, sondern seinem Grafen die Schuld zu. Unter dem Eindrucke dieses Gesanges weicht endlich die Müdigkeit von ihm, er springt auf: plötzlich ist er sich seiner Schuld bewusst, und nun entblösst er die Brust und verlangt den Todesstoss als Sühne. Es wendet sich jedoch alles zum Guten. Der Mordanschlag war nicht Wirklichkeit, sondern nur Spiel. Der Alte entpuppt sich als der Meistersänger David aus Ungarn, und die Scene, die er mit seinen Kindern halb lyrisch, halb dramatisch dargestellt, bezieht sich nicht auf den Hohenstaufen, sondern auf einen Schottenkönig, der von seinen Barden erstochen wurde, weil ein Drache ungestraft sein Land verwüstete.

---

[1]) Arnims sämtliche Werke, herausgegeben von Wilh. Grimm. Berlin 1840. Bd. III, S. 316 ff.

Aus dieser Erzählung übernahm Grabbe das Motiv, einen Menschen darzustellen, der die Anschläge auf das eigene Leben hört, ohne doch die Kraft zu besitzen, sich zur Wehre zu setzen. Arnim folgert diese Agonie aus der Ueberanstrengung bei der Jagd; Grabbe stellt sie viel wirksamer als den direkten Ausfluss der furchtbaren Todesangst hin. Gothlands Glieder werden durch den Schrecken gelähmt, ja seine ganze Natur wird umgewandelt: sein Haar erbleicht, seine Kraft wird für immer durch diese furchtbare Qual gebrochen. Trotzdem muss man der Meinung Tiecks unbedingt beipflichten, der in dem oben citierten Briefe zweifelt, dass dieser Vorfall überhaupt dramatisch mit Wirkung zu behandeln ist. Gerade der Hauptzug, den Grabbe übernommen hat, die vollständige Starre, trägt zwar ein grosses Spannungsmoment in sich, schliesst aber alle Handlung naturgemäss aus. Das Ganze ist demnach viel besser zu erzählen als auf der Bühne darzustellen. Das hat auch Grabbe mit dem richtigen Instinkte des Dramatikers gefühlt, und um mehr Handlung bieten zu können, verwendet er die mitwirkenden Faktoren gerade umgekehrt wie sein Vorgänger. In der Erzählung Arnims steht der König im Vordergrunde: er erblickt den Alten mit dem Dolche, erst unklar, dann deutlicher, er hört die Anschläge, er besinnt sich auf seine Schuld und springt dann auf, sich als Opfer anzubieten. Der ganze Vorgang wird infolgedessen verinnerlicht, da wir ihn durch ein Medium verstärkt miterleben. Auf diese Wirkung musste Grabbe notwendig verzichten. Infolgedessen tritt das leidende Element, Gothland, mehr in den Hintergrund, während die handelnden Personen, die beiden Alten, an Raum gewinnen. Der Dichter lässt sich weniger auf eine genaue Schilderung der seelischen Vorgänge ein, was in der That auch nur durch einzelne Ausrufe oder ganz undramatisch durch einen längeren Monolog hätte geschehen können. Dagegen malt er die Vorbereitungen zu dem grausigen Geschäfte mit einem gewissen Behagen und ziemlich weitläufig aus. Dadurch ist es ihm gelungen, mehr Handlung zu schaffen; thatsächlich aber hat er nur aus der eigentlichen Nebensache die Hauptsache gemacht.

Arnims Erzählung ist jedoch nicht allein das Vorbild zu

dieser Scene gewesen. Gerade das Grausige, die unheimliche Stimmung, die Grabbes Scene vor der Arnimschen Erzählung voraus hat, konnte er nicht aus eigenen Mitteln darstellen. Infolgedessen lehnt er sich wiederum an die Schicksalsdramatiker an, wo er diese Momente mit grossem Raffinement ausgearbeitet vorfand. Eine derartige Stimmung wird nicht nur erzeugt durch die handelnden Personen, sie erfordert eine starke Mitwirkung des Milieus. Gerade aber die Zeichnung des Milieus ist die schwächste Seite Grabbes. Eine detaillierte Beschreibung begleitender Nebenumstände liegt der ganzen Grabbeschen Dramatik fern; sehr selten setzt er seine Figuren überhaupt mit ihrer Umgebung in nähere Verbindung. Es ist bezeichnend, dass eine grosse Anzahl der Scenen im Zelte spielt, dass sogar die Gefangenen statt im Kerker im „Gefängniszelt" untergebracht werden. Die vorliegende Scene unterscheidet sich gerade durch eingehendere scenische Bemerkungen von den andern. Man sieht sofort, dass Grabbe hier beabsichtigt, eine gewisse Stimmung zu erzeugen. „Auf dem Herde glüht ein Kohlenfeuer; eine brennende Lampe steht auf dem Tische." Ueberhaupt ist der Schauplatz der Grabbeschen Scene von dem der Arnimschen Erzählung durch einige besondere Züge unterschieden. Zwar ist es hier wie dort eine Hütte im Gebirge; aber Grabbe stellt sie mitten in das verschneite Hochgebirge, er macht eine Art Unterkunftshaus daraus an dem Kreuzungspunkte der Heerstrassen. Derartige Einrichtungen kannte Grabbe nicht aus eigener Anschauung: er musste also davon gelesen haben. Thatsächlich ist, was die Situationsstimmung anbetrifft, „Der vierundzwanzigste Februar" von Zacharias Werner vorbildlich gewesen.[1]) Die Hütte an der Gemmi ist das Modell der Hütte im Kiölgebirge. Auch die Requisiten der Schicksalstragödie fehlen nicht; aus dem romantischen Dolche Arnims macht Grabbe

---

[1]) Diese Abhängigkeit wird von Grabbe selbst zugestanden. Im „Düsseldorfer Theater" sagt er: „Manche Regie hätte sie (die Dekorationen) im Macbeth zu einer starrwinterlichen gemacht, besonders seit Werner, Müllner und Grillparzer ihre Hauptwerke mit Eis und Schnee gleichsam einsalzen. Ich in meinem Gothland leider oft dito." (Bl. IV, 200.)

das brutale Messer. Zufällig spielt in dieser Scene auch das Datum eine gewisse Rolle.

Der letzte Akt schliesst sich eng an den voraufgehenden an. Er spielt am folgenden Tage, zunächst im Zelte Gothlands. Ein Gespräch zwischen Erik und Arboga bereitet auf das Kommende vor. Endlich tritt Gothland selber auf: er trägt die Spuren jener Schreckensnacht sichtbar an seinem Leibe. Sein Haar ist über Nacht schneeweiss geworden. Die furchtbare Todesangst hat sein Gedächtnis verwirrt. Weit, weit liegt alles hinter ihm. Ganz verstört fragt er, ob Arboga noch lebe, dann erblickt er ihn und wundert sich über sein unverändertes Aussehen. Auch nach dem Neger erkundigt er sich, den er vor „sechsundsiebzig" Jahren in den Kerker werfen liess. Erst nach und nach wird ihm die Wirklichkeit offenbar. Dann lässt er Rossan rufen und gibt ihm die Erlaubnis, dem Neger den Hals abzuschneiden. Triumphierend eilt der Schlächter von dannen. Darauf erhält Arboga einen noch furchtbareren Auftrag. Er soll seine Scharen sammeln und die ganze, stets getrennt von den Schweden lagernde finnische Armee bis auf den letzten Mann niedermetzeln. In diesem Momente tritt Gustav auf. Er durchschaut bald den Zusammenhang, und nach einem kurzen Streite mit seinem Vater, dem er cynisch zum weissen Haar gratuliert, geht er ab, um Berdoas Lehren zu befolgen.

Die zweite Scene zeigt uns einen Platz zwischen der Lagern der Schweden und Finnen. Es ist Nacht. Usbek und Irnak treten auf. Eine bange Unruhe lässt sie den Schlaf fliehen. Himmelserscheinungen haben sie auf kommendes Unheil aufmerksam gemacht. Wir sind demselben Motive schon oben begegnet. Da naht Gustav und verrät den ganzen Mordplan seines Vaters. In dieser Gefahr richten sich wieder alle Gedanken der Finnen auf Berdoa. Man eilt ihm zu Hilfe: nach kurzem Gefechte fällt Rossan, und der Neger wird befreit.

Die Rache Berdoas bildet den Inhalt der folgenden Scene. Einsam steht Gothland an der Thüre seines Zeltes. Ungeduldig erwartet er den Beginn des Mordens. Da stürmt der Neger

mit den Seinen auf die Bühne. Vergebens ruft Gothland um Hilfe; die Schweden kämpfen ferne, niemand hört ihn. Dann versucht er sich von der Schuld reinzuwaschen. Er ist schon so tief gesunken, dass er unbekümmert den ganzen Mordanschlag seinem treuesten Anhänger Arboga zuschiebt. Erst als er hört, dass sein eigener Sohn ihn verraten, sinkt er verzweifelnd zusammen. Berdoa lässt ihm den Königsmantel herunterreissen und befiehlt ihn zu fesseln. Gothland weint und winselt, jeder Rest von Männlichkeit ist in ihm erstorben. Noch einmal kommt es zu einer grossen Aussprache zwischen den beiden Gegnern. Mit grinsendem Behagen wirft Berdoa Gothland alle Schandthaten vor, jede Mitwirkung der eigenen Person leugnet er ab, der Herzog habe den Mord herbeigesehnt und den Bruder mit Vergnügen totgeschlagen. Mit allen Mitteln versucht er, Gothland weich zu machen. Aber dieser bleibt standhaft; von Reue will er nichts wissen. Auch unter den blanken Klingen weigert er sich zu beten. Endlich wird er fortgeschleppt.

Die nächste Scene führt uns in ein schwedisches Gefängniszelt. Neben Tocke wird der ehemalige König an den Boden gekettet. Jetzt rächt sich der Bube an seinem früheren Richter: er verhöhnt ihn und reisst ihm schliesslich das Stroh unter dem Kopfe fort, um darauf die letzten Stunden zu verschlafen. Gothland bleibt allein mit seinen Gedanken. Sein jäher Sturz wird ihm nun ganz klar. Kein Mensch hat sich für ihn erhoben, die Natur ist stumm geblieben — neben dem gemeinen Mörder liegt er auf dem Stroh. Diese Erkenntnis seiner eigenen traurigen Lage presst ihm Thränen ab. Um nichts, was er auch im Leben verloren, hat er geweint; er selber ist sich allein beweinenswert. Aber diese ungeheure Schmach gibt ihm auch noch einmal die frühere Kraft wieder. Mit Riesenstärke zerreisst er seine Ketten, erwürgt Tocke und stürzt hinaus, um endlich Rache an dem Neger zu nehmen.

Der Ausgang der vorliegenden Scene steht unter dem Einflusse Schillers. Die starken dramatischen Effekte, das Sprengen der Ketten sowie das augenblickliche Fortstürzen, so dass die eigentliche Haupthandlung einen anderen Schauplatz verlangt, fand Grabbe in der vorletzten Scene der

„Jungfrau von Orleans“. Teilweise steht auch die folgende Scene unter demselben Einflusse: halb sehen wir die Vorgänge auf der Bühne, halb erfahren wir sie aus der Erzählung eines Augenzeugen. Was jedoch Schiller durch dieses Kunstmittel vermeidet, eine bewegte Kampfscene mit Massenentwicklung und Ortsveränderung darzustellen, bringt Grabbe auf die Bühne. Während Schiller uns erst den Ausgang des Kampfes in dem Schlusstableau der „Jungfrau von Orleans“ zeigt, schildert Grabbe den Kampf selbst. Infolgedessen verzichtet er auch auf die Ausmalung der örtlichen Verhältnisse, welche eigentlich solchen Scenen erst den Reiz gibt. Bei Schiller handelt es sich um einen Turm — ähnliche Situationen finden wir in Goethes „Götz“ und anderen Ritterdramen — bei Grabbe muss der Vorhang sofort fallen. Wir werden mitten in das Getümmel der Schlacht geführt. Was bei Schiller erzählt wird, begibt sich nun auf der Bühne: plötzlich wird es totenstill, die kämpfenden Scharen trennen sich. Sodann berichten zwei finnische Hauptleute die Ereignisse hinter der Scene, das plötzliche Auftreten Gothlands, der nun hinter dem Neger herjage, während die beiden Heere dem furchtbaren Schauspiele zusehen. Dann stürzt Berdoa schwerverwundet auf die Bühne, gleich hinter ihm Gothland. Die Jagd geht weiter, und die Hauptleute berichten wiederum, was sich dem Beschauer entzieht. Zum zweitenmale braust die Jagd über die Bühne. Zufällig stösst der fliehende Berdoa auf Gustav, der gerade von Milchen kommt. Um seinen Verfolger aufzuhalten, erdrosselt er, indem er sich selber mit Medea vergleicht, seinen Freund und wirft die Leiche des Sohnes dem Vater in den Weg. Aber nur einen Augenblick hemmt der Anblick den Wütenden. Eine kurze Klage — dann nimmt er mit verdoppelter Kraft die Verfolgung auf, und bald schleppt er den Neger auf die Bühne. Nun ist die Reihe zu flehen an Berdoa. Auch er beweist im entscheidenden Augenblicke keinen Funken von Mannesmut. Nur um eins bittet er, um einen kurzen Tod; aber auch den schlägt ihm Gothland ab. In der Nähe ist eine verborgene Höhle: dort will er den Neger „Glied für Glied“ morden.

Es folgt ein Gespräch zwischen den Führern der schwe-

dischen und finnischen Partei. Arboga will den unterbrochenen Kampf wieder aufnehmen, während Usbek auf das Nahen der feindlichen Heere aufmerksam macht und zum Zusammenhalten auffordert. Arboga weist dies Anerbieten zurück, indem er sich streng an den Befehl des Königs hält. Erst die Erzählung, dass Gothland ihn verraten habe und den Finnen preisgeben wollte, macht ihn stutzig, und als er sich die Wahrheit durch einen Schwur hat bekräftigen lassen, geht er mit Verwünschungen gegen Gothland ab.

Inzwischen greift das Heer der Verbündeten in die Schlacht ein. König Olaf und Graf Holm treten auf. Der König, freudig bewegt, sein Land wiederzusehen, lässt sein Auge mit Befriedigung über die frühlingsgrüne Landschaft schweifen. Da naht sich auch der alte Herzog von Gothland und treibt die Säumigen zum Kampfe an. Schon warnt ihn der König vor allzugrossem Eifer, aber er weist alle Warnungen zurück. Endlich rücken die Truppen vor.

Die letzte Scene zeigt uns eine andere Gegend in der Nähe des Schlachtfeldes. Gothland hat soeben seine Rache an dem Neger vollendet. Damit ist alles, was seinen Geist noch beschäftigte, erledigt. Der Kampf gegen den König Olaf ist ihm einerlei, aber auch zum Selbstmorde verspürt er keine Lust, da ihm auch der Tod gleichgiltig geworden. Vollkommen apathisch lehnt er sich auf einen Baumstumpf und blickt hinaus in die Gegend. Die Scene klingt in eine lyrische Stimmung aus. Die zweite Scene des dritten Aktes der „Räuber“ ist hier vorbildlich gewesen. Nur die Jahreszeit ist eine andere. Schiller schildert uns eine Landschaft im vollsten Schmucke des Sommers, Grabbe zeigt uns das Bild des Frühlings in seiner keimenden Kraft. Beide Dichter aber kontrastieren das Gefühl der vollkommenen Hoffnungslosigkeit in der Seele des Menschen mit dem hoffnungsvollen Werden in der zeugenden Natur.

Schiller:

Moor: Seht doch, wie schön das Getreide steht! — Die Bäume brechen fast unter ihrem Segen, — der Weinstock voll Hoffnung.

Grimm: Es gibt ein fruchtbares Jahr.

Grabbe:

Gothland: . . . . Es scheint,
Dass wir 'nen schönen Sommer —

Hier wie dort ruft der Anblick der friedlichen Natur in der Brust des Menschen die Erinnerung an frühere glückliche Tage der Unschuld wach:

Schiller:

Moor: Es war eine Zeit, wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte —

Grabbe:

Gothland: . . . . Ich bin doch
Recht müd' und schläfrig. — Einstens, als
Ich noch ein Jüngling war, da — da —

Schillers Ausmalung ist breiter, er verfügt über vollere lyrische Töne. Grabbe gibt die Stimmung kürzer, abgerissener.

Mit den letzten Worten schläft Gothland ein. Erst Arboga erweckt ihn wieder. Ruhig nimmt er dessen Vorwürfe entgegen, gleichgiltig gibt er alles zu. Arboga rennt ihm als Antwort seinen Degen durch den Leib. Auch in den letzten Augenblicken ändert sich seine Stimmung nicht: Leben und Sterben ist ihm einerlei. Mit den Worten „Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen!" scheidet er aus dem Leben.

Eine Person, die bisher nur eine untergeordnete Rolle in dem Stücke gespielt, hat der Dichter für wert gehalten, das Gericht an seinem Helden zu vollziehen. Arboga tritt dadurch in den Vordergrund. Wir haben bereits mehrfach gesehen, dass sich Grabbe in Nebensachen, der Stellung des Herzogs, der entscheidenden Parteinahme der Unterfeldherrn, an Schillers „Wallenstein" anschliesst. Auch für die Figur Arbogas ist eine Figur aus „Wallenstein" vorbildlich gewesen, nämlich Buttler. Beide Dichter betonen in diesen Gestalten das Rauhe, gleichsam Handwerksmässige des Kriegers. Infolgedessen sind sie nicht geeignet, eine führende Rolle zu spielen, sie stehen an zweiter Stelle. Beide reflektieren fast gar nicht; über das Naheliegende schweifen ihre Gedanken nicht hinaus. Deshalb sind sie auch leicht bereit, von der ererbten Autorität abzufallen und sich an eine verdienstvolle Persönlichkeit, die ihrem ganzen Empfinden nahe steht, anzuschliessen. Beide sind treu bis zum Aeussersten; sobald sie sich aber in ihrer Treue betrogen sehen, steht ihr Entschluss sofort fest: es folgt die entscheidende That.

Will man Grabbe überhaupt an Schiller messen, der Abstand, welcher beide trennt, kann nirgends deutlicher werden, als wenn man die Figur Arbogas mit der Buttlers, nach deren Bilde sie geformt ist, vergleicht. Bei Schiller ein ganzer lebensvoller Mensch, mit einer Fülle fein beobachteter Einzelzüge, bei Grabbe die ganze Figur arm, geradlinig, erstarrt und versteint.

Während Gothland, fern von den Seinen, verscheidet, hat sich der Kampf zwischen den Vertretern der alten Macht und den Truppen des Usurpators entschieden. In wilder Flucht stürmen die Finnen und die Reste von Arbogas Regimentern über die Bühne. Ihre Feldherrn stürzen sich nach antikem Vorbilde in ihre Schwerter. Nur Arboga wird von den nachdrängenden Feinden ergriffen. Mit dem Worte „Meinetwegen“ nimmt er sein Todesurteil entgegen.

Stumm stehen die Sieger an der Leiche Gothlands. Da regt sich noch einmal in der Brust des alten Herzogs das Vatergefühl. Er bricht in laute Klagen aus, und als ihm der König auch noch ein feierliches Begräbnis mit kriegerischen Ehren für seinen Sohn verweigert, wird ihm der Sturz seines einst so grossen Hauses ganz klar, und weinend sinkt er auf die Leiche seines Sohnes.

Eine Regung von Menschlichkeit beschliesst gleichsam wie ein verklärendes Abendrot das Stück.

Werfen wir nun noch einen Blick auf den zweiten Teil des Stückes im ganzen. Es wurde schon oben gesagt, dass Grabbes eigenste dichterische Absichten erst in dem zweiten Teile zum Ausdrucke gelangen. Ueber die Grundidee des Ganzen, über dasjenige, was der Dichter mit dem Stücke sagen will, darüber sind fast alle bisherigen Beurteiler völlig im Unklaren gewesen. Gottschall verlangt von dem Dichter, dass der Held das Gericht an sich selber vollziehen und so für die tragische Schuld eine tragische Sühne suchen soll — also gerade dasjenige, wogegen der Dichter selber opponiert. Mit Recht wendet sich der andere Herausgeber Grabbes, Oskar Blumenthal, gegen diese Zumutung. Seine eigene Interpretation des Stückes ist aber noch viel unsinniger. Er sagt in

seiner Einleitung wörtlich (Bl. I, 10): „Die Absicht des Dichters war keine geringere, als die Qualen und den Fluch des Daseins überhaupt von allen Gesichtspunkten aus tragisch zu veranschaulichen.“ Der Kritiker verwechselt ganz naiv den Inhalt des grossen Monologes Gothlands im Anfange des dritten Aktes mit der Idee des ganzen Stückes. „Die Qualen und den Fluch des Daseins überhaupt“ darzustellen, ist in einem einzigen Drama einfach unmöglich. So hochfliegend Grabbes Pläne auch waren, ein derartiges dramatisches Problem aufzustellen, blieb Blumenthal vorbehalten.

Grabbe geht in dem vorliegenden Stücke von einer höheren Wertschätzung des Individuums aus, als man der Zeit nach, wo noch Schillers Gesellschaftsmoraltendenzen in der dramatischen Poesie nachwirkten, annehmen sollte. Es liegt nicht in seiner Absicht, die Störung und Wiederherstellung der sittlichen Weltordnung darzustellen, ihn interessiert weniger das Verhältnis zwischen Schuld und Sühne; er betont vielmehr die Erhaltung der selbstbewussten Persönlichkeit. Darum weist sein Held, auch nachdem er seine Schuld erkannt hat, jeden Gedanken an Reue und Unterwerfung zurück und wirft im Vertrauen auf die eigene Kraft der ganzen Welt den Handschuh hin.

Aus dieser philosophischen Anschauung erwächst nun der poetische Vorwurf: der selbstbewusste Held erkennt zwar seine Mission, es gelingt ihm aber nicht, seine Persönlichkeit vollständig zu isolieren, alle Brücken mit dem Herkömmlichen abzubrechen, alles Ererbte und Anerzogene in sich zu ersticken. Diese Momente, deren er sich vergebens zu erwehren sucht, werden stärker und stärker, und im Kampfe mit ihnen unterliegt der Held.

Aus zwei Gründen bedurfte der Dichter einer Schuld. Wie er dieselbe konstruiert, haben wir im ersten Teile gesehen. Dadurch, dass die Schuld des Brudermordes die Gesellschaft gegen Gothland waffnet, spornt sie ihn zu äusserster Thätigkeit, denn der schärfste Sporn ist der Selbsterhaltungstrieb. Auf der anderen Seite aber wird durch die Schuld der Keim der Zerstörung in die Brust des Helden gelegt. Um die Qual des Gewissens zu betäuben, sehnt sich Gothland —

wie Faust nach thätiger Arbeit — nach Grösse und Macht, denn darin kann er seine Persönlichkeit ganz bethätigen. Die inneren Stimmen sucht er durch den Lärm des Krieges zu übertönen, er eilt von Schlacht zu Schlacht, häuft Triumph auf Triumph und sucht sich auf diese Weise selbst zu überreden, dass er glücklich sei. Aber alles ist vergebens. Immer häufiger kehrt das Vergangene vor seiner Seele wieder: je verabscheuungswürdiger er sich selber wird, desto krampfhafter werden seine Bemühungen, sich zu behaupten. In diesem Zwiespalt geht schliesslich die Persönlichkeit zu Grunde. Alles Wollen, Zweck und Ziel des Lebens, jeder sittliche Halt, die psychische, schliesslich auch die physische Kraft schwindet nach und nach. Einen vollständigen Selbstauflösungsprozess entrollt der Dichter vor uns; mit diesem Ausdrucke ist das Stück am besten charakterisiert. Am Schlusse ist Gothland thatsächlich nur ein Schatten seiner einstigen Persönlichkeit, und der Degenstich Arbogas trifft eigentlich schon einen Gestorbenen. Durch seinen Tod wird auch nicht die gestörte Rechtsordnung wiederhergestellt. Die Wiederherstellung fällt nur zeitlich mit dem Aufhören der Persönlichkeit zusammen. Hätte der Dichter jenen Gedanken ausdrücken wollen, er hätte Gothland sicher von der Hand eines Vertreters der guten Sache fallen lassen — aber nichts von alledem; seitab vom Schlachtfeld findet Gothland einen ruhm- und zwecklosen Tod von der Hand eines Mitschuldigen.

So verständlich dieser Grundgedanke an sich ist, einen grossen Fehler hat er; mit den Mitteln dramatischer Kunst ist er kaum auszudrücken — ein Vorwurf, den bereits Tieck erhebt. Das langsame Herabsinken einer Persönlichkeit, das allmäliche Vertieren bis zur vollständigen Stumpfheit verlangt eine epische Darstellung. Es liegt in dem Vorgange keine Steigerung, da die Thätigkeit mehr und mehr aufhört und der Held nicht mit einem Male durch einen eigenen Willensakt oder durch das Eingreifen anderer erliegt, sondern langsam Schritt für Schritt dem Leben abstirbt. Mehrere Male droht die Handlung überhaupt zu versiegen, wenn die Kraft des Helden dem Verlöschen nahe ist. Da das Ganze schliesslich auf das Körperliche zu-

rückgeführt ist, so bedarf es gleichsam immer einer kolossalen Ueberreizung, um noch eine Kraftäusserung hervorzubringen und die Handlung weiterzuführen.[1]) Ausserdem verschwindet, sobald Gothland seine Schuld erkennt, sich aber trotzdem machtvoll behauptet, eigentlich das Gegenspiel aus dem Stücke. Der Herzog vereinigt Spiel und Gegenspiel in sich. Berdoa, der im ersten Teile das Böse verkörpert, tritt zurück, die Handlung wird nicht mehr unmittelbar durch ihn weitergeführt. Die Vertreter des alten Rechts greifen erst ganz zuletzt in die Handlung ein. Im Grunde genommen gewinnt das Stück dadurch seinen Fortgang, dass die guten Elemente in der Seele Gothlands mit den schlechten streiten. Der ganze zweite Teil des Stückes mutet an wie ein grosser Monolog des mit sich selber uneinigen Helden.

Der schwierigen Aufgabe, einen so spröden Stoff zu meistern, ist Grabbe nicht gewachsen gewesen. Das Interesse, das sich der Natur des Stoffes nach auf die psychologische Entwickelung des Helden konzentriert, im Verlaufe des ganzen Stückes rege zu erhalten, hat er nicht vermocht. Der Uebergang vom Helden zur Bestie ist ein viel zu plötzlicher; ausserdem bleiben keine Züge der früheren Persönlichkeit erhalten, die uns auch den Verbrecher Gothland menschlich nahe rückten. In entschiedenstem Gegensatze hiezu steht Karl Moor, bei dem der Dichter stets die sympathischen Züge betont. Gothlands Gedanken drehen sich nur um die eigene Persönlichkeit, das Streben nach Macht und Grösse verwandelt sich zu bald in blosse Mordlust.

Es ist eine vollständige Verkennung der Sachlage seitens Blumenthals, wenn er meint, Gothland müsse nach der grausen Erkenntnis seines Irrtums gegen alles, was lebt und Mensch heisst, wüten. Was hat er denn eigentlich erkannt? Doch gewiss nicht, dass die Menschen so schlecht sind, als er gedacht, sondern eher das Gegenteil: sein Bruder war unschuldig. Dass der Neger ein Schurke sei, wusste er ja

[1]) Zweimal muss sich Grabbe mit solchen Mitteln helfen: in der Hütte im Kiölgebirge, im Zelte mit Tocke. Da beide Male realistische und phantastische Momente vermischt sind, so ist der Eindruck kein überzeugender.

schon vorher. Aus diesem Grunde ist sein Vernichtungskampf gegen alles Bestehende also nicht zu erklären.

Grabbe hat in der psychologischen Entwickelung seines Helden ein unbedingt notwendiges Mittelglied ausgelassen. Er hat zwar dem Herzog von Gothland einige imponierende äussere Züge verliehen, jede innere Grösse fehlt ihm jedoch. Seine ganzen Handlungen haben weder Zweck noch Ziel, sie lassen einen überlegenen Verstand vermissen. Wie unähnlich ist Gothland dem Shakespearischen Richard III.! Er vereinigt in sich nur negative Elemente. Zwar trägt er zwei Kronen auf seinem Haupte, aber er ist sich nur der Königsrechte, nicht auch der Königspflichten bewusst. Hätte Grabbe aus seinem Helden einen wirklichen König werden lassen, der sich erst allmählich in den grausamen Tyrannen verwandelt, je lauter die Stimme des Gewissens spricht, bei dem wir aber trotzdem Herrschergrösse und Herrschertugenden bewundern müssen, das Ganze wäre menschlich bedeutsamer geworden.

Dann wäre es auch möglich gewesen, die Sühne aus dem Königsberufe herauswachsen zu lassen, da Böses stets Böses nach sich zieht und eine Machtstellung, die sich nur auf eine kraftvolle Persönlichkeit gründet ohne Rücksicht auf Recht und Herkommen, keine Dauer haben kann. Auf diese Weise hätte Grabbe ein tragisches Moment gefunden, das in seiner Erhabenheit und Kraft den wohlfeilen Selbstmord weit übertroffen hätte. Statt dessen sucht er durch äussere Mittel, die nicht organisch mit dem Ganzen verbunden sind, diesen dramatischen Schwächen seines Stoffes abzuhelfen. Er konstruiert — allem Anscheine nach überhaupt erst später — ein anderes Verhältnis von Schuld und Sühne, und zwar dadurch, dass er zeitweise Berdoa eine wesentlich andere Rolle spielen lässt. Die erste Scene des dritten und die dritte des fünften Aktes kommen hier in Betracht. Namentlich die letztere ist von Wichtigkeit. Hier versucht Berdoa, seine Mitwirkung an dem sittlichen Falle Gothlands vollkommen zu leugnen und alle Thaten des Herzogs als einen Ausfluss des eigenen bösen Willens hinzustellen. Jeder unbefangene Leser würde in diesen Reden Berdoas nur eine neue Folge seiner Lügen erblicken, die er erfunden, um den Herzog zu quälen, wenn

Grabbe nicht selber eine besondere Aufmerksamkeit verlangte. Zu der ersten Scene des dritten Aktes gibt Grabbe folgende Anmerkung: „Die dritte Scene des fünften Aktes und im gegenwärtigen Auftritt die Zwischenreden Berdoas zeigen, dass der Dichter, nachdem er zwar die Flammen des Abgrunds auflodern liess, er sie auch durch ihre eigene Kraft (selbst durch Berdoa) zu schwächen, ja zu vernichten versteht.“ — Was meint Grabbe mit dieser Phrase? Sollen wir dem Neger glauben, wenn er von den Strafen des Jenseits spricht? So viele Widersprüche lassen sich unmöglich in einer Person vereinen. Sind seine Anklagen gegen den Herzog von Gothland berechtigt?[1]) Dann straft sich Grabbe selber Lügen, oder er hat den Leser mystifizieren wollen. Mit der ursprünglichen Charakteranlage der beiden Hauptfiguren sind diese Aeusserungen, wenn man sie ernst nimmt, nicht vereinbar. Grabbe erreicht dadurch, dass er den Neger dem Herzog das Ungeheuerliche seines Betruges auseinandersetzen lässt, thatsächlich nicht, dass der Herzog in einem anderen Lichte erscheint, sondern dass man noch einmal auf die Schwächen der Konstruktion aufmerksam gemacht wird.

Desgleichen ist die Figur Gustavs, der von Grabbe selber als ein Hauptcharakter bezeichnet wird[2]), rein theoretischen Erwägungen entsprungen. Haben wir oben gesehen, dass Gustav die einzige Tendenzfigur des Stückes ist, so wird hierdurch unsere Annahme, dass Gustav überhaupt erst später vom Dichter in das Stück eingereiht wurde, um so wahrscheinlicher. Die Figur dient nur dazu, die theoretische Frage der Vergeltung zu lösen: durch den Verrat seines eigenen

---

[1]) Grabbe will das in der That seinem Leser einreden. In der 3. Glosse zu dem Briefe Tiecks (Bl. IV, 623) sagt er: „Dass der Held glaubt, der Bruder habe den Bruder erschlagen, möchte sich aus inneren Gründen entschuldigen, wie denn in der dritten Scene des fünften Aktes Berdoa eine Erklärung vorhält, welche hierüber und über die Konstruktion des Ganzen, auf die überall Rücksicht zu nehmen ist, einen nicht unbedeutenden Aufschluss geben dürfte.“ — Man vergleiche die Worte Berdoas mit dem Verhalten des Herzogs im ersten und zweiten Akte, um sofort darüber im Klaren zu sein, dass Grabbe hier nachträglich zu konstruieren versucht.

[2]) Brief an Kettembeil vom 12. Juni 1827 (Bl. IV, 395).

Sohnes wird Gothland in die tiefste Erniedrigung gestürzt. In Wahrheit ist hier die Mitwirkung Gustavs eigentlich überflüssig. Dass Gothland thatsächlich so tief erniedrigt werden kann, liegt in der Auflösung seiner eigenen Natur. Wäre er noch der Alte gewesen, Gustav wäre garnicht ins Finnenlager gelangt. Und wenn er seinen Vater wirklich verraten hätte, so wäre es Gothland ein Leichtes gewesen, sich Berdoas zu erwehren.

Von einem „erschrecklich folgerichtigen Plan“ bei der Konstruktion des Ganzen kann nicht die Rede sein.

Es erübrigt noch, einen kurzen Blick auf die Sprache des Dramas zu werfen. Auch hierin folgt Grabbe denselben Vorbildern, die bei der Wahl der Motive und Charakterisierung der Figuren massgebend waren. Doch offenbart sich hier deutlicher der Zeitunterschied, der den Dichter von seinen Vorgängern trennt. Während sich Grabbe die verschiedensten Motive aus den Dramen der Stürmer und Dränger aneignet, steht er ihnen sprachlich ferner. Nur einige der bekannten „Machtwörter“ finden sich in dem „Herzog von Gothland“ wieder. Vergleicht man aber Grabbes Briefwechsel, so findet man auch hier eine Fülle der kräftigsten Ausdrücke, sodass eine Beeinflussung nicht unbedingt angenommen werden muss. Der stilbildende Einfluss der dazwischen liegenden klassischen Epoche unserer Litteratur ist unverkennbar. Der kraftvollen Prosa des Sturmes und Dranges setzt Grabbe ein Jambendrama entgegen. Und zwar ist das Stück vom Anfang bis zum Ende in Versen geschrieben, obwohl einige Scenen, in denen ein burlesker, roher Ton vorherrscht, wie die Trinkscene im Zelte Berdoas, zu prosaischer Bearbeitung geeigneter erscheinen. Darin betont Grabbe absichtlich seine Selbständigkeit gegenüber Shakespeare.

Grabbes Vers ist allerdings so frei von jedem Regelzwange, dass man häufig nur abgehackte Prosa zu lesen meint. Der Dichter vermeidet absichtlich, um einen wild-genialen Eindruck zu machen, jede Regelmässigkeit. Teils haben die Verse mehr, teils weniger Füsse, die wenigsten die vorgeschriebene Anzahl. Das Einzige, was Grabbe wenigstens häu-

figer und mit einer gewissen Absichtlichkeit einhält, ist der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung. Anapäste finden sich fast nur in lyrischen Stellen. Aber hier und dort durchschneidet der Vers ein zusammengesetztes Wort. Kurze Entgegnungen und Ausrufe werden überhaupt nicht in den Vers eingereiht.

Zwar ist diese Regellosigkeit vom Dichter beabsichtigt; die Gründe dafür sind aber nicht rein ästhetischer Natur, sie liegen ausserhalb des eigentlichen Dramas. Er wollte dadurch nicht einzelne Stimmungen und Figuren seines Stückes charakterisieren, sondern namentlich die eigene Persönlichkeit. [1]) Diese „geniale“ Stilverwilderung breitet sich unterschiedlos über das ganze Stück aus, ist aber durchaus nicht überall durch den Inhalt begründet. Grabbe zeigt in diesem Stücke noch gar kein rhythmisches Gefühl, von einer inneren Form ist nichts zu spüren. —

Wir haben oben gesehen, dass Grabbe die Rolle des alten Herzogs von Gothland bei den Stürmern und Drängern schon vorbereitet fand. Die Verehrung, welche die Vertreter der Genieepoche dem Alter überhaupt darbrachten, kommt in ihren Worten auch dadurch zum Ausdrucke, dass sie das Zeichen des Alters, „die grauen“, auch wohl „Silberhaare“, besonders häufig erwähnen. Das hat Grabbe übernommen.

Der alte Herzog spricht selber von seinen „ergrauten Haaren“ (Bl. I, 113). Graf Holm nennt ihn später „Graukopf“ (Bl. I, 313). Als er seinem Sohne im Kampfe sich naht, erkennt ihn Erik zuerst an diesem Zeichen und nennt ihn den „Graugelockten“ (Bl. I, 145). Auch Erik wird von Gothland „Graukopf“ genannt (Bl. I, 59).

Dagegen sind die einzelnen Stellen, welche an die Sprache der Lutherischen Bibelübersetzung erinnern, wohl auf das direkte Studium der Bibel zurückzuführen. Zwar finden wir Wendungen Luthers beim jungen Goethe, in den Ritterstücken; doch liegt Grabbe die Absicht völlig fern, dadurch seinem

---

[1]) Vgl. hiezu Grabbes eigene Aeusserung in einem ungedruckten Briefe an Kettembeil, die Blumenthal mitteilt (Beiträge S. 24): „Den Vers hätte ich leicht verbessern können, aber teils ist er berechnet, teils gehört er zum Gothland wie das Fell zur Hyäne.“

Stücke einen besonders deutschen, altertümlichen Anstrich zu geben. Ausserdem finden wir schon in seinen Jugendbriefen Anklänge an die Bibel.

Gleich in der ersten Scene bricht Biörn in die Klage aus (Bl. I, 25):

„Weh euch, ihr Städte Schwedens!
Weh! eure hohen Türme werden fallen.“

An einer anderen Stelle bildete Grabbe, sowohl was die Nebeneinanderstellung der kurzen Sätze als auch die Wahl der Bilder betrifft, die Sprache der Psalmen nach (Bl. I, 103):

„Die menschlichen Geschlechter sterben; sie
Sind Flocken, ausgesäet in den Sturm;
Spurlos wie Schatten über eine Wand
Ziehn ihre Schaaren über diese Erde.“

Es hätte der Erwähnung des „Hebräers am Sinai“ an dieser Stelle gar nicht bedurft, um über die Herkunft im Klaren zu sein. Doch das sind Nebensachen.

Der Stil des klassischen Dramas hat namentlich der Sprache Grabbes das charakteristische Gepräge verliehen. Der Dramatiker musste notwendig auch hierin den Dramatiker beeinflussen. Von Schiller entlehnt Grabbe Pathos und Rhetorik. Auch die Mittel, die er zur Erreichung dieser Effekte anwendet, sind dieselben wie bei Schiller; so namentlich die rhetorisch wirksame Wiederholung desselben Wortes.

In der ersten Rede Berdoas, noch hinter der Scene, heisst es (Bl. I, 24):

„Verlasst die Schiffe, eh' sie euch verlassen!“

Von dem Neger sagt Gothland (Bl. I, 72):

„Ein kräft'ger Sohn der kräftigen Natur.“

Auf die Anklage Gothlands erwidert der Kanzler (Bl. I, 86)

„Ein Bösewicht hat das gesagt,
Ein Bösewicht hat's ihm geglaubt.“

In der Gerichtsscene tritt Gothland für seinen Zeugen Berdoa mit den Worten ein:

„Ich habe für sein Leben ihm gebürgt,
Mit meinem Leben werd' ich ihn beschützen.

Es liessen sich noch viele andere Beispiele aufführen.

Die entsprechenden Stellen bei Schiller finden wir am

häufigsten in der rhetorisch besonders prächtig ausgestatteten „Braut von Messina“.

Isabella wendet sich an Diego (I):

„Du warst es, treue Seele, der ihn mir
Dorthin geflüchtet hat auf bess're Tage,
Den traur'gen Dienst der Traurigen erzeigend.“

Andere Stellen sind:

„Denn nur vom Edeln kann das Edle stammen.“ (I.)
„Entsetzt vernehm' ich das Entsetzliche.“ (III.)

Auch ein Mittel, den allzu eintönigen Fluss des Jambus zu variieren und den Vers der jeweiligen Stimmung der Situation anzupassen, hat Grabbe an den Dramen Schillers gelernt: das Uebergreifen des Satzes von einem Vers in den andern (Enjambement). Da hierbei die Ruhepunkte zurücktreten, so hat der Dichter dadurch ein Mittel in der Hand, um Unruhe, Erwartung und Erregung darzustellen. Auf der anderen Seite dient es auch dazu, das feste Gefüge des Verses zu verhüllen, wenn sich der Inhalt der Prosa nähert. Grabbe wendet dies Mittel sehr bewusst an; ja um seine Absicht recht deutlich zu machen, kürzt er den Vers lieber um einen Fuss, oder trennt auch wohl ein zusammengesetzes Wort, wodurch allerdings mehr das Auge als das Ohr seinen Zweck errät.

Wir finden dies Mittel angewendet in der Scene, wo Gothland zum erstenmale an seinem Bruder Friedrich zu zweifeln beginnt. Seine Phantasie sucht da mit reissender Schnelligkeit alles Böse zusammen, alle einzelnen Momente jagen an seinem fieberhaft erregten Geiste vorüber, bis ihm plötzlich das Entsetzliche zur Gewissheit wird (Bl. I, 56).

Ein Beispiel für die andere Verwendung ist die Erzählung des finnischen Hauptmannes, der dem letzten Kampfe zwischen Gothland und Berdoa zusieht (Bl. I, 301). —

Schiller verfolgt nach seiner ganzen idealistischen Auffassung des Dramas stets die Tendenz, das Gespräch über den Rahmen der Situation zu erweitern und aus Rede und Gegenrede gehaltvolle, gedankenreiche Sinnsprüche zu formen. Obwohl dies der realistischen Natur Grabbes eigentlich nicht entspricht, so ist er doch auch hierin häufiger seinem Meister gefolgt.

Wenn Gothland z. B. sein Recht von dem Könige fordert, so gebraucht er nicht in seiner Anrede den Singularis, sondern durch die Einführung der Mehrzahl macht er seine Worte allgemeingiltig (Bl. I, 89):

> „Ihr Könige seid die
> Gewaffneten Erklärer des Gesetzes."

Ein besonders gern angewandtes Mittel, einen Ausspruch zu generalisieren, ist die Verwendung des direkten Artikels; so in dem Ausspruch Gothlands (Bl. I, 42):

> „. . . . Selig, selig, wer
> Den Freund gefunden; nie wallt er einsam auf
> Des Lebens Pfaden; zwiefach Leben ward
> Sein schönes Loos!"

Auch inhaltlich haben die bekannten Worte Wallensteins diese Stelle beeinflusst:

> „Denn über alles Glück geht doch der Freund,
> Der's fühlend erst erschafft, der's teilend mehrt."

Ebenso erinnern die Worte im Munde Berdoas (Bl. I, 222):

> „Der Freche wird geliebt."

und (Bl. I, 144):

> „Der Tapfre lebt am längsten!"

an Schillersche Aussprüche, die längst zu allgemein bekannten Sentenzen geworden sind. Am nächsten steht ihnen die Stelle im „Tell" (I, 3):

> „Der Starke ist am mächtigsten allein."

Grabbes Bildersprache ist fast ausschliesslich von Schiller beeinflusst. So suchen beide Dichter ein Objekt dadurch bildlich zu veranschaulichen, dass sie an einem ähnlichen Objekte aus einem anderen Zusammenhange exemplifizieren. Grabbes Umschreibungen für den König der Tiere sind hier heranzuziehen. Er nennt ihn „Komet der Wüste" (Bl. I, 174) oder „Charybde der Wüste" (Bl. I, 70). Gerade die letzte Bezeichnung beweist schlagend, dass wir in „des Meeres Hyäne" das Muster für die weit hergeholten Vergleiche zu suchen haben.

Auch das hat Grabbe von Schiller entlehnt, dass er abstrakte, transcendentale Dinge durch Beifügung sichtbarer Objekte der realen Sphäre näher zu rücken und dadurch anschaulicher zu machen sucht. Dem Schillerschen „Strand

des Lebens“ (in den „Künstlern“) entspricht das Grabbesche „Strand der Hölle“ (Bl. I, 129).

Andere Bilder sind direkt von Grabbe übernommen worden. Das prächtige Bild in der Rede des sterbenden Talbot (Jungfrau, III, 6):

„. . . . wenn du dem tollen Ross
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden . . . .“

kehrt bei Grabbe wieder (Bl. I, 131):

„. . . (Das Schicksal) schleppet, wie
Der Reiter an des Pferdes Schweife den
Gefang'nen mit sich fortreisst,
Das Weltall hinterdrein.“

Vielleicht ist die Grabbesche Fassung das Vorbild für das bekannte Gedicht seines Landsmannes Freiligrath geworden, der in dem Bilde der Frankenkönigin Brunhild darstellt, wie einst die sündige Erde am Schweife eines Kometen zu Tode geschleift wird.

Andere Parallelstellen sind:

Schiller (Jungfrau, Prolog, 3):

„Herab vom Himmel reisst sie seinen Ruhm,
Den er hoch an den Sternen aufgehangen.“

Grabbe (Bl. I, 137):

„Des Ruhmes Kränze, welche funkelnd an
Den Sternen hangen.“

Schiller (Tell, II, 2):

„Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last -- greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel,
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräusserlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst —“

Grabbe (Bl. I, 103):

„So appellier' ich laut und feierlich
An euch, ihr ewigen Gesetze,
Auf die die Welt gegründet ist, die ihr
Mit Feuerzügen flammet, welche kein
Vorübersausendes Jahrtausend ausweht —
— — — — — — — — — — —
Drum greif' ich kühn zu euch, Unsterbliche!“

Einige Stellen des Grabbeschen Dramas sind direkte Re-

miniscenzen an „geflügelte Worte“ aus Schillerschen Dramen. Sie sollen hier nur Erwähnung finden, weil sie charakteristisch sind für die Art und Weise Grabbes zu arbeiten, der eben aufschrieb, was ihm gerade durch den Kopf ging, und sich späterhin durchaus nicht bemühte, irgendwelche Anklänge zu beseitigen.

Derartige Reminiscenzen sind:

„Daran erkenne ich die Finnen!“ (Bl. I, 41.)
„Du hast's erreicht, Berdoa.“ (Bl. I, 297.)
„Ist dir auch wirklich wohl?“ (Bl. I, 247.)

Die entsprechenden Schillerschen Worte braucht man gar nicht daneben zu setzen.

Ebenso klar ist es, dass Grabbe bei den Worten (Bl. I, 52):

„Dann selig all ihr Millionen, die
Ihr unterm Sternenzelte wandelt!“

an das „Lied an die Freude“ gedacht hat.

Ausserdem kann man beobachten, dass Grabbe manchmal, wo eine ähnliche Situation vorliegt, indem er blindlings seiner Erinnerung folgt, etwas aus den Werken anderer Dichter herübernimmt, das gar nicht in seinen Zusammenhang passt. Der grosse Monolog Gothlands nach der Erkenntnis seines Irrtums klingt an die Worte Wallensteins an nach der Nachricht von der Gefangennahme Sesinas.

Nachdem Grabbe mit einer Reminiscenz an Bürgers Lenore: „Hin ist hin! geschehen ist geschehen [1])“ begonnen, heisst es (Bl. I, 128):

„. . . . ich bin einmal
Ein ungerechter Brudermörder worden,
Und werd' es bleiben müssen, was ich auch
Beginne.“

Die Worte bei Schiller lauten (Wallensteins Tod, I, 3):

„Und mag ich handeln, wie ich will, ich werde
Ein Landsverräter ihnen sein und bleiben . . .“

Das entscheidende Wort ist „bleiben“. Es ist undenkbar, dass Grabbe dies Wort in seinen Vers eingefügt hätte, wenn ihm nicht der Klang der Schillerschen Verse im Ohr gelegen hätte. Wallenstein kann von sich sagen: ich werde

[1]) Man braucht nur für „geschehen“ „verloren“ einzusetzen, so erhält man den Anfang der neunten Strophe der Ballade.

es bleiben müssen. Er hat bis jetzt die That noch nicht begangen, er hat nur unter dem Verdachte zu leiden, und seine Furcht richtet sich darauf, dass dieser Verdacht nie wieder von ihm weichen werde. Ganz anders steht es mit Gothland. Er hat soeben seinen Bruder erschlagen; dass man aber, wenn man einmal ein Brudermörder geworden ist, es auch bleiben muss, ist selbstverständlich. Vor der That ist eine solche Reflexion vollkommen verständlich, nach der That sinnlos.

Auf das Vorbild Schillers sind auch die häufigen Anspielungen auf die Antike bei Grabbe zurückzuführen. Zwar könnte hier auch Shakespeare direkt auf ihn eingewirkt haben, doch ist das nicht wahrscheinlich. Shakespeares Gestalten sind echte Renaissancemenschen, die naiv auch bei den antiken Göttern schwören; die Grabbeschen sowohl wie die Schillerschen Personen prunken nur mit ihrer Gelehrsamkeit, indem sie meistens an der Antike exemplifizieren. In diesem Sinne werden bei Grabbe Achilles (Bl. I, 46), Orestes (91), Medea (304) erwähnt. Bei Grabbe wirken diese Namen bei dem nordischen Kolorit noch besonders auffallend; im übrigen ist der emporgekommene irische Trossknecht, der von „dem heil'gen Herd der Laren“ spricht, ebenso fragwürdig wie der Mohr, der den Unterschied zwischen Nero und Sokrates erläutert.

Eine einzige sichtbare Reminiscenz an Goethe findet man in dem ganzen, grossen Stücke. Erik bezeichnet einmal die Krone als eine goldene Last (Bl. I, 139). Goethe gebraucht in der Ballade „Der Sänger“ denselben Ausdruck für eine Gnadenkette.

An Lessing (Emilia Galotti) erinnern die Worte Cäcilias (Bl. I, 217):

„. . . . Wer hält die Löwin ab,
Wenn sie zu ihren Jungen stürmt?“

Ferner hat die Romantik mit ihrer Bereicherung der Stilformen deutlich auf die Sprache des jungen Grabbe eingewirkt. Da er aber auf die formalistische Seite der Poesie überhaupt sehr wenig Gewicht legt, so ist es auch hier bei Ansätzen und allgemeinen Tendenzen geblieben. Dem Vor-

gange der Romantik ist es zuzuschreiben, dass Grabbe dem Reime weit mehr Spielraum gewährt, als für ein Drama, das mit so starken realistischen Effekten arbeitet, geeignet erscheint. Zwar hat auch schon Schiller den sparsamen Schlussreim Shakespeares erweitert und, wo es die Stimmung verlangt, eine Scene in reicherer lyrischer Klangfülle austönen lassen; aber Grabbe geht noch weiter. Bei ihm tritt häufig der Reim mitten in der Scene ein und breitet sich auch über den Dialog aus, z. B. in der Versöhnungsscene zwischen Gothland und Berdoa (Bl. I, 72). Am deutlichsten ist jedoch dieser Einfluss in der Scene, die in der Hütte im Kiölgebirge spielt, welche auch inhaltlich von der romantischen Schicksalstragödie abhängig ist. Hier wird die grosse dramatische Spannung dadurch, dass bei den abgebrochenen Reden, die meist nur einen Vers ausfüllen, jeder Reim den folgenden bereits ahnen lässt, entschieden beeinträchtigt. Gelegentlich führt diese Bevorzugung des Reimes zur gänzlichen Auflösung des Verses. Meistens treten freie Rhythmen ein, manchmal auch der Trochäus. Hier und dort zeigen sich auch bei Grabbe Anfänge zur Strophenbildung im Dialoge.

An den einzigen wirklichen Dramatiker der romantischen Richtung, Heinrich von Kleist, klingen einige Stellen in Grabbes Drama unmittelbar an.

Vielleicht ist es nur ein Zufall, dass sowohl im „Prinzen von Homburg“ (I, 1) wie im „Gothland“ (Bl. I, 75) der altertümliche Ausdruck „Rüstsaal“ vorkommt; auffallend ist es nur dadurch, dass es sonst nicht in Grabbes Art liegt, durch Archaismen dem Zeitbilde, das er entrollt, etwas Farbe zu verleihen.

Ganz deutlich aber ist Kleists Einfluss in folgender Stelle:

Gothland (Bl. I, 134):

— Ha, Sonne, könnt'
Ich dich einmal bei deinem Strahlenhaare packen —
Am Felsen wollt' ich dein Gehirn zerschmettern,
Und dich, was Schmerz heisst, fühlen lassen!

Kleist (Penthesilea, 8):

Penthesilea:

Bei seinen gold'nen Flammenhaaren zög' ich
Zu mir hernieder ihn.

Prothoe:

Wen?

Penthesilea:

Helios,

Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!

Kleists Penthesilea wendet sich an die menschliche Verkörperung, an den Sonnengott. Deshalb ist es natürlich, dass sie von den Flammenhaaren spricht. Diese Personifikation muss Grabbe entfallen sein: wir spüren nur noch ihre Nachwirkung. Da Grabbes Gothland aber thatsächlich nur den lichtspendenden Himmelskörper apostrophiert, dem er aber trotzdem ein Gehirn zuerteilt, so wird das Ganze unklar und schwülstig.

Völlig unselbständig ist Grabbe in rein lyrischen Partien. Weder Inhalt noch Form schöpft er aus Eigenem.

Entweder verwendet er romantische Stimmungen mit allen charakteristischen Merkmalen romantischer Lyrik, z. B. in dem Fluche, den der König gegen Gothland schleudert (Bl. I, 114):

„Wenn des Waldes Blätter rauschen,
Donn're ihm sein Blutgericht;
In den Klüften soll er lauschen,
Wie die Eule scheue er das Licht!“

Oder er nähert sich dem Tone des Volksliedes:

„Es stehet ein Fischer am Ostseestrand — Hoho!
Hat Felsennetze ausgespannt — Hoho!“

u. s. w. (Bl. I, 163).

Die Einleitung mit dem Impersonale, die weitgegriffene örtliche Bestimmung „Am Ostseestrand“, schliesslich der Refrain „Hoho“ — das sind typische Erscheinungen in der volkstümlichen Poesie.

Ganz besonders viele Reminiscenzen enthält die Trinkscene im Zelte Berdoas (Bl. I, 233 ff.). Sie beginnt mit einem kurzen Spruch, der eine Aufmunterung zum Trinken enthält:

„Thoren meinen, Sünde wär' es, froh zu sein!
Der Sonne roter Sohn soll leben,
Der edle feuervolle Wein!“

Die poetische Verbindung des Weines mit der Sonne ist nicht neu; wir finden sie bereits in dem Liede Bürgers:

„Auf grünen Bergen wird geboren
Der Gott, der uns die Freude bringt;
Die Sonne hat ihn sich erkoren,
Dass sie mit Feuer ihn durchdringt.“

Am bezeichnendsten ist das Schlachtlied:

„Schon blutet am Himmel das Morgenrot!
Empor vom Schlafe, ihr Braven!
Erwachet, Soldaten! nicht Schlafen thut not!
Gar mancher wird heut' noch entschlafen!“

Grabbe beginnt mit derselben Morgenstimmung wie fast alle Reiterlieder der deutschen Poesie. Die Form ist dem bekannten Schillerschen „Wohlauf, Kameraden!“ genau nachgebildet. Es ist dasselbe anapästische Marschtempo mit der gleichen Stellung der männlichen und weiblichen Reime: man könnte das Lied nach derselben Melodie singen. Die spitzfindige Gegenüberstellung von „schlafen“ und „entschlafen“ ist Grabbes Eigentum.

Dann löst sich eine Stimme von den anderen los:

„Dort steht der Feind im Sonnenglanze,
In blinkend Stahl gehüllt!“

Das erinnert an Schillers Ballade „Die Schlacht“:

„Prächtig im glühenden Morgenrot
Was blitzt dort her vom Gebirge?
Seht ihr des Feindes Fahnen weh'n? —“

Dann folgt ein Wechselgesang.

Eine Stimme:

„Bruder, willst du mich ermorden?
Ich bin dein Bruder — schone, schone mich!“

Eine andere Stimme:

„Stirb! mein Feind bist du geworden,
Denn du folgst jenen Fahnen, diesen ich!“

Das ist nichts weiter als eine Variation der Worte des ersten Kürassiers in „Wallensteins Lager“:

„'s ist hier just, wie's beim Einhauen geht:
Die Pferde schnauben und setzen an;
Liege, wer will, mitten in der Bahn,
Sei's mein Bruder, mein leiblicher Sohn,
Zerriss' mir die Seele sein Jammerton,
Ueber seinen Leib muss ich jagen,
Kann ihn nicht sachte bei Seite tragen.“

Dann kehrt das gemeinsame Lied wieder zu dem Schillerschen Reiterliede zurück:

„In des Gefechtes Wut und Graus
Ist wahre Freiheit und Gleichheit zu Haus!
Dort darf man jede Pflicht verachten . . .“
u. s. w.

Erst im Jahre 1827 trat die Tragödie vor die Oeffentlichkeit. Der Beifall, den sie beim Publikum fand, war sehr gross. Einer künstlerisch überreizten Zeit gefielen diese gewaltigen Seltsamkeiten, die in ihrer grotesken Wildheit wirkungsvoll von der allgemeinen Weichlichkeit abstachen. Man wärmte sich an der vermeintlichen Glut, die in Wirklichkeit nur der Wiederschein vom Lichte anderer Sonnen war. Dazu waren noch Dichter und Verleger eifrig bemüht, die Kritik günstig zu stimmen[1]). Landsleute und litterarische Freunde des Dichters griffen zur Feder; auch manche der kritischen Grössen jener Zeit liess sich herbei, ein günstiges, anerkennendes Wörtchen zu sprechen, da man bei dem Verfasser auf Gegenseitigkeit rechnen konnte. Die einzelnen Urteile erheben sich nicht über das Niveau der Tageskritik, sie sind charakteristische Beweise, wie man in jenen Tagen den Dingen nicht auf den Grund ging, sondern mit schönklingenden Phrasen und vielem Abstrakten genug gethan zu haben glaubte. Pustkuchen leistete sich das Ausgezeichnete, die Idee des Stückes für „eine echt, ja unterscheidend christliche“ zu halten[2]). Die fruchtbarsten Gedanken über das Drama in der ganzen zeitgenössischen Kritik findet man in dem Briefe von Ludwig Tieck, den Grabbe als Einleitung veröffentlichte; leider sind sie infolge der Briefform zu kurz und zu allgemein ausgesprochen.

Da sich das Stück die Bühnen nicht eroberte, trat es, wie alle Dramen Grabbes, schnell in den Hintergrund. Auch die Kritiker, die es schon als ein historisches betrachten, sind

---

[1]) Vgl. Briefe an Kettembeil (Bd. IV, 373 ff.).

[2]) „Westfalia“ 5. Januar 1828 — der erste Teil der Kritik, von Grabbe abgeschrieben für seinen Verleger, in den Briefen veröffentlicht (Bl. IV, 422).

ihm nicht gerecht geworden. Gottschall und Blumenthal wurden schon erwähnt; Goedekes Kritik ist schroff absprechend, ohne dass sein sehr subjektiv gefärbtes Urteil genügend begründet wäre. Heinrich Laube sagt von dem Stück: „Das wildeste von Grabbes Dramen, der »Herzog von Gothland«, wäre am ersten noch herzurichten“ [1]). Ein Ausspruch, durch den Laube sich selbst besser charakterisiert als das Drama. Eine Häufung der widersprechendsten Effekte wird nie und nimmer eine Tragödie. Eine Theaterbearbeitung von Rudolf Bunge liegt vor.

„Herzog Theodor von Gothland“ ist zwar ein Jugendwerk; aber es zeigt nicht das frische Ueberströmen einer ungebärdigen naiven Jugendkraft, sondern es ist geklügelt, zusammengetragen, bizarr erdacht, um jugendlich zu erscheinen. Es ist vielleicht das unnaiveste Jugendwerk der deutschen Litteratur. Der ästhetisch feinfühlige Mensch kann es daher nur mit denselben geteilten Empfindungen betrachten, die man einer pittoresken, aber künstlichen Ruine entgegenbringt. Bei aller Anerkennung des Talentes muss man doch zugestehen, dass sich Grabbe durch dieses Erstlingswerk mit derselben gespreizten, unnatürlichen Pose in die Litteratur einführte, die er auch im Leben zur Schau trug.

Als das Stück im Druck erschien, konnte der Dichter in seiner Vorrede bereits die Wandlung betonen, die seine Persönlichkeit inzwischen gemacht hatte. Er hatte begonnen, sich ernstlich mit der Geschichte zu beschäftigen. Auf dem Gebiete des historischen Dramas, wo durch vorgezeichnete Situationen und klar ausgeprägte Charaktere sein wilder, ungezügelter Schaffensdrang eingedämmt war, sollte er dann sein Bestes leisten.

---

[1]) Wiener Stadttheater S. 139.
